

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS (ED 52)
EQUIPE D'ACCUEIL D'ETUDES GERMANIQUES (EA 1341)

THÈSE présentée par :

Pauline BELVEZE

soutenue le : 9 décembre 2016

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline / Spécialité : ETUDES GERMANIQUES

**Ethique, esthétique et métaphysique
dans l'œuvre de maturité de l'écrivain
autrichien Hugo von Hofmannsthal**

THÈSE dirigée par :

Monsieur Marc CLUET

Professeur des Universités, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Madame Florence BANCAUD

Professeur des Universités, Université d'Aix-Marseille

Monsieur Jean-Jacques POLLET

Professeur des Universités, Université d'Artois

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Monsieur Pierre BEHAR

Professeur des Universités, Université de la Sarre

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à Messieurs les Professeurs Marc Cluet et Pierre Béhar, qui ont suivi l'élaboration de cette thèse avec une extrême patience et des remarques stimulantes. Qu'ils en soient tous deux remerciés.

P. B. (septembre 2016)

Table des matières

Introduction	11
Chapitre I : Ethique, Esthétique et conception du monde dans l'œuvre de jeunesse d'Hofmannsthal	29
I <i>Le Fou et la Mort</i> : entre moralisme et esthétisme, une quête du sens de l'existence	30
1. 1. Moralisme ou esthétisme : les méandres de la critique	30
1. 2. <i>Le Fou et la Mort</i> : quête du mystère de la vie et de la mort	33
1. 2. 1. Le rapport de Claudio au monde et à l'art.....	34
1. 2. 2. Aspects de la mort et du destin dans <i>Le Fou et la Mort</i>	38
1. 2. 3. Les paroles et les actes : la faute de Claudio.....	42
1. 2. 4. Le mystère de la Vie et de la Mort	45
1. 2. 5. <i>Le Fou et la Mort</i> : bilan et mise en perspective	49
II <i>Nox portentis gravida</i> : une étape sur le chemin de la réflexion	51
2. 1. Circonstances de la rédaction et arrière-plan spirituel du poème.....	51
2. 2. Analyse du poème <i>Nox portentis gravida</i>	54
2. 3. Dimension éthique de l'existence : bilan et mise en perspective	62
III <i>L'Empereur et la sorcière</i> : transition vers l'œuvre dramatique de maturité.....	63
3. 1. <i>L'Empereur et la sorcière</i> : motifs centraux	64
3. 2. Les carences de la structure dramatique et du langage symbolique.....	68
Chapitre II : <i>La Femme sans ombre</i> : première formulation d'une éthique	71
Remarques introductives	71
I La constellation des personnages	78
1. 1. L'empereur et la teinturière ou la quête d'absolu.....	79
1. 2. Barak et l'impératrice ou l'apprentissage de l'humilité	81
1. 3. La nourrice, Keikobad et les créatures inengendrées	85

II Les principes centraux d'une éthique	88
2. 1. Nécessité et liberté	88
2. 2. Une certaine conception de l'individu et du destin	92
2. 2. 1. L'appréhension de l'être humain dans <i>La Femme sans ombre</i>	92
2. 2. 2. Une certaine conception du destin	100
III Fondements métaphysiques d'une éthique.....	105
3. 1. La structure du monde dans <i>La Femme sans ombre</i>	106
3. 2. La dimension chrétienne de l'œuvre : nature et limites	112
3. 3. <i>La Femme sans ombre</i> et la pensée existentialiste	120
3. 3. 1. Hofmannsthal et la pensée existentialiste chrétienne : points de convergence et ligne de partage	120
3. 3. 2. L'anthropologie hofmannsthaliennne et le personnalisme d'Emmanuel Mounier	124
3. 4. L'« orientalisme » de <i>La Femme sans ombre</i> : réévaluation de la question	130
3. 5. Nature et motifs des choix esthétiques	137
Chapitre III : une éthique à l'épreuve de la guerre	143
Remarques introductives	143
I. L'« Autriche » de 1914 et ses fondements historiques	153
1. 1. Quelle « Autriche » ?.....	154
1. 2. Une certaine conception de l'histoire.....	157
1. 2. 1. L'« Autriche » comme « tâche à accomplir »	157
1. 2. 2. Le Prince Eugène et Marie-Thérèse : place et rôle de deux grandes figures autrichiennes dans la pensée d'Hofmannsthal	161
1. 2. 3. L'« Autriche » ou les raisons d'une permanence	166
1. 3. L'« Idée d'Autriche » : première approche d'une notion.....	168
1. 3. 1. L'« Autriche » et l'« Idée d'Autriche ».....	168
1. 3. 2. L'« Idée d'Autriche » et l'« Autriche-Hongrie » : quelle conciliation possible ?	170

II. La germanité : place et rôle dans la pensée d'Hofmannsthal pendant la guerre.....	175
2. 1. Cadre d'élaboration d'une pensée	175
2. 2. Septembre 1914 : les ambiguïtés d'une pensée en gestation	177
2. 3. <i>Nous autres, Autrichiens, et l'Allemagne</i> ou « L'Allemand se connaît-il lui-même ? »	184
2. 4. Évolution du conflit et infléchissement d'une pensée.....	191
2. 5. <i>L'Autriche dans le miroir de ses lettres</i>	194
2. 5. 1. L'Autriche danubienne : quintessence du passé allemand.....	194
2. 5. 2. L'idée d'une « nation danubienne ».....	199
2. 6. Les formes de la germanité réalisées dans l'Autriche danubienne	205
III. L'Autriche danubienne comme instrument d'une nouvelle synthèse européenne.....	208
3. 1. Les relations entre les peuples de la Monarchie danubienne	208
3. 2. Hofmannsthal et la « Mitteleuropa » de Friedrich Naumann.....	214
3. 3. L'Humanité au prisme de l'Europe et dans les formes de la Monarchie danubienne	218
3. 3. 1. Hofmannsthal et l'Europe : échos de la critique	218
3. 3. 2. De l'« Idée » d'« Autriche » à celle d'« Europe » : principes d'une articulation	220
IV. Hofmannsthal et la « guerre des idées » : nature et formes d'une contribution.....	223
4. 1. Les sources intellectuelles du conflit guerrier.....	225
4. 2. Hofmannsthal et les différentes orientations du « Kulturkrieg »	228
4. 2. 1. Hofmannsthal dans le miroir de ses contemporains Rudolf Eucken et Hermann Bahr	230
4. 2. 2. Hofmannsthal et Hermann Bahr : approches distinctes d'un avenir commun.....	234
4. 4. Défense et illustration de l'identité européenne	238
4. 4. 1. L'identité européenne : approfondissement d'une définition.....	238
4. 4. 2. L'issue de la guerre ou l'affirmation de l'Occident face à l'Orient	241
Conclusion.....	246

Chapitre IV : *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg* : esquisse d'une éthique sociale

.....	249
Remarques introductives	249
I. Hofmannsthal à Salzbourg : genèse d'un engagement	259
1. 1 De 1916-1918 : maturation d'un projet.....	259
1. 2. Paix et naissance d'une nouvelle Autriche : tournant idéologique pour le Festival ?	263
1. 2. 1. Naissance d'une nouvelle Autriche : naissance d'une nation ?.....	264
1. 2. 2. Le Festival de Salzbourg et la question de l'identité de l'Autriche : échos de la critique.....	265
II. Hofmannsthal à Salzbourg : Les raisons d'un engagement.....	267
2. 1. L'Autriche, la germanité et l'Europe : permanence d'une pensée	267
2. 2. Hofmannsthal et Nadler : aspects intellectuels d'une relation	269
2. 2. 1. Similitude des préoccupations.....	269
2. 2. 2. Particularités de la première version de <i>l'Histoire littéraire</i> de Nadler et conséquences	271
2. 3. Le Festival de Salzbourg : finalité et programme	274
2. 3. 1. Salzbourg : Synthèse germanique sur la scène du théâtre.....	274
2. 3. 2. Salzbourg en contre-point de Bayreuth.....	282
2. 3. 3. Salzbourg ou l'actualisation de « l'esprit du théâtre baroque »	288
III. <i>Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg</i>	291
3. 1. Le prologue : règle et finalité du « Jeu ».....	296
3. 1. 1. La conception du destin illustrée par le prologue.....	297
3. 1. 2. La liberté : origine et champ d'application	299
3. 1. 3. La connaissance comme fruit de l'action et la finalité du « Jeu »	301
3. 2. La pièce centrale ou le « Jeu de l'existence » sur la scène du Monde	302
3. 2. 1. Conceptions concurrentes de l'ordre et de la souveraineté	302
3. 2. 2. Révolte et aspirations du Mendiant.....	306

3. 3. La métamorphose du Mendiant et ses conséquences	313
3. 3. 1. La découverte du Mendiant et le rôle de la Sagesse	315
3. 3. 2. Le sens de la liberté et le pouvoir de l'action.....	318
3. 4. <i>Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg</i> et l'encyclique <i>Rerum Novarum</i> : Aspect social de la pièce	322
3. 4. 1. Aspects politiques de la pensée d'Hofmannsthal au lendemain de la guerre.	324
3. 4. 2. L'héritage spirituel de l'encyclique <i>Rerum novarum</i> dans l'Autriche de l'immédiat après-guerre	333
3. 4. 3. <i>Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg</i> et l'esprit de l'encyclique <i>Rerum Novarum</i>	336
3. 4. 4. <i>Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg</i> et <i>Rerum novarum</i> : les limites d'un rapprochement.....	346
3. 5. Esthétique, métaphysique et éthique dans <i>Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg</i>	349
3. 5. 1. Mythe et action dramatique : les choix esthétiques de l'écrivain	350
3. 5. 2 Aspects ontologiques de la pièce et implication anthropologiques.....	354
3. 5. 3. Conséquences éthiques d'une ontologie	360
Conclusion.....	367
Chapitre V : <i>La Tour</i> et le destin politique de l'Europe	369
Remarques introductives	369
I. Le Moi, le Monde et Dieu : conception de l'homme et du monde dans les premiers actes de <i>La Tour</i>	381
1. 1. De la préexistence au songe d'une vie de reclus	381
1. 2. Du songe d'une vie de reclus à l'intuition de la nature du monde	387
II. Les conceptions de la souveraineté dans <i>La Tour</i>	390
2. 1. Le roi Basile ou l'ombre d'un souverain.....	390
2. 2. Le Grand Aumônier	396
2. 3. Julian ou la perversion de l'esprit	400

2. 4. Sigismond à l'école de la souveraineté	405
2. 4. 1. La confrontation avec le roi Basile.....	405
2. 4. 2. La leçon tirée de l'échec : le rôle du rêve dans la connaissance du monde ...	408
2. 4. 3. Aspects métaphysiques d'une leçon.....	413
2. 4. 4. Conséquences éthiques d'une leçon	416
III. Olivier ou la menace d'un reniement de soi.....	421
3. 1. Le premier Olivier : les deux facettes d'un démon	422
3. 2. Le second Olivier : reniement de la liberté au profit de la « nécessité ».....	427
3. 3. Conséquences éthiques des agissements d'Olivier	436
IV. Leçon éthique et politique de la pièce : la tâche de Sigismond	438
4. 1. Sigismond et la découverte de la « nécessité »	439
4. 2. « Révolution intérieure » : préalable à l'avènement d'un ordre nouveau	440
4. 3. Aspects politiques d'un programme.....	444
4. 3. 1. Révolution et conservation : principes et finalités du combat de Sigismond.	444
4. 3. 2. „Die Formen töten und beleben“ : fondements ontologiques et illustration historique d'un principe	446
4. 3. 3. Détails et implications d'un programme politique	450
V. La dimension tragique de <i>La Tour</i> et sa transfiguration par le « Roi des enfants ».....	452
5. 1. Nature du tragique dans <i>La Tour</i>	452
5. 1. 1. Le tragique dans « la version du Roi des enfants »	452
5. 1. 2. Le tragique dans la dernière version de <i>La Tour</i>	454
5. 2. Le Roi des enfants et la chaîne des générations	460
5. 2. 1. Le Roi des enfants et Sigismond : nature et sens d'une relation.....	462
5. 2. 2. Le Roi des enfants ou la naissance « éthique » des humains	467
5. 3. <i>La Tour</i> : traduction esthétique d'une « révolution conservatrice »	470
Conclusion	477
Table des abréviations	492

Bibliographie.....	494
Index des noms.....	522

Introduction

En 1893, le jeune Hugo von Hofmannsthal notait dans ses carnets que « le fondement de l'esthétique est l'éthique »¹. Un an auparavant, il avait envisagé un point de vue bien différent. Il réfléchissait alors à la possibilité d'une « esthétique prodigieuse qui contiendrait absolument tout »². Le terme « esthétisme » auquel se rattache la remarque de 1893³ aide à comprendre l'objet de ses réflexions. Dès cette époque, ses œuvres procèdent d'une réflexion sur l'activité littéraire et d'une interrogation sur sa finalité.

L'« esthétisme » ne désigne pas seulement une conception de l'art mais aussi un mode d'existence voué au culte du Beau. Au postulat d'une autonomie de l'art, soustrait à toute exigence morale, s'ajoute le rejet de tout ce que l'existence peut contenir de laideur, de médiocrité et de souffrance⁴. Une illustration en est fournie en 1892 par le fragment *La Mort du Titien*, drame lyrique qui retrace les derniers instants du célèbre peintre vénitien⁵. Doué d'un regard transfigurateur, le Maître a pu saisir la beauté cachée du monde et l'immortaliser sur ses toiles. Cette esthétisation du réel est toutefois supplantée, peu avant sa mort, par une expérience mystique qui le fait communier avec la totalité de l'univers. Reniant ses œuvres passées, le peintre tente de restituer sur la toile le fruit de cette expérience. La mort l'interrompt cependant. L'activité frénétique du peintre mourant le préserve du constat de l'impossibilité de rendre par l'art l'infinie richesse qu'il a pressentie, le temps d'un éclair.

Certes cette œuvre, comme le drame lyrique *Gestern* qui l'a précédée, ne développe pas encore une réflexion sur la nature du monde et de la réalité. Dans les deux textes toutefois, Hofmannsthal adopte une distance critique à l'égard de l'esthétisme en vertu de cette inquiétude éthique qui le pousse à explorer les conséquences d'une telle attitude envers

¹ « Die Grundlage des Ästhetischen ist Sittlichkeit », Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Reden und Aufsätze III (1925-1929); Aufzeichnungen*, Francfort / Main : Fischer, 1980, p. 362, cité par la suite RA3, p. 362.

² « Eine ungeheure Ästhetik, die alles enthielte », RA3, p. 349.

³ Le terme « Ästhetismus » constitue le titre de cette note rédigée en 1893, cf. RA3, p. 362.

⁴ Cf. Renate Werner, « Ästhetizismus » (auch Ästhetismus), in : *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, tome 1, Berlin : De Gruyter, 1997, p. 20-23.

⁵ Hugo von Hofmannsthal, *Der Tod des Tizian*, in : *id.*, *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Gedichte; Dramen I (1891-1898)*, Francfort / Main : Fischer, 1979, p. 247-269, cité par la suite GD1, p. 247-269.

l'art et le monde. Ses réserves sont également perceptibles dans l'essai de 1891 consacré à l'écrivain suisse Henri-Frédéric Amiel⁶.

Les carnets de cet homme révèlent une vocation artistique empêchée par une conscience aiguë de l'imperfection du monde. Désireux de restaurer l'unité de son être communiant avec la totalité de l'univers, il butte sans relâche sur les limites de ce monde. A son mépris pour la réalité finie s'ajoute une répugnance croissante à agir, comme s'il craignait d'appauvrir son être. Parce qu'il se sent capable de tout, il ne peut proprement rien : ni contracter des engagements, ni produire une œuvre. La contradiction suggérée par le drame lyrique est ici patente : l'expérience intuitive de la totalité harmonieuse de l'univers remet en question la valeur de l'art. Que sont des œuvres finies face à la totalité infinie de l'univers, symbole de la Beauté parfaite ? Trop faible éclat pour l'un, insupportable mensonge pour l'autre. Pour séduisante qu'elle soit, cette conception de l'art et de l'existence tend à rendre l'un comme l'autre impossible : le Maître conclut sa vie par un reniement de ses œuvres ; le dilettante renie sa vie et ses œuvres avant même de les avoir réalisées.

Conscient de ces écueils, Hofmannsthal envisage une esthétique qui aurait pour fondement des impératifs éthiques dont il cherche à définir la nature. Cette réflexion traduite par la remarque de 1893⁷ a suscité l'intérêt de nombreux critiques. Plusieurs en ont proposé une analyse qui précise les relations entre éthique et esthétique dans l'œuvre de l'écrivain. Bien qu'ils adoptent des méthodes différentes, ces travaux présentent des conclusions similaires. Si Hofmannsthal a manifesté le désir sincère de concilier les exigences esthétiques et éthiques, il n'aurait pas toujours su éviter l'écueil de l'esthétisme, ni proposer une conciliation convaincante de ces deux dimensions.

Hermann Broch a, le premier, révélé les limites d'une œuvre plaçant la réflexion éthique au centre de la production esthétique⁸. Hofmannsthal aurait tenté de répondre au « vide des valeurs » (« Wert-Vakuum ») caractérisant, selon Broch, son époque⁹. Il aurait ainsi réagi à son éducation bourgeoise, qui sous-couvert d'un moralisme hypocrite, aurait cultivé un hédonisme favorable au développement de l'esthétisme¹⁰. L'écrivain n'aurait

⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Das Tagebuch eines Willenskranken. Henri-Frédéric Amiel, "Fragments d'un journal intime"*, in : *id.*, *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Reden und Aufsätze I (1891-1913)*, Francfort / Main : Fischer, 1979, p. 106-117, cité par la suite RA1, p. 106-117.

⁷ Voir *supra*, note 1.

⁸ Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie (1947-1948)*, publié par Paul Michael Lützel, Francfort / Main : Suhrkamp, 2001, notamment p. 81-133.

⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁰ *Ibid.* p. 95.

toutefois pas réussi à s'affranchir d'un certain isolement narcissique que son caractère, joint à son ascendance juive et son éducation bourgeoise, aurait accentué¹¹. Le théâtre, vers lequel il s'est rapidement tourné, serait devenu pour lui la scène d'une « éthique fantasmée » (« Phantasie der Sittlichkeit »), détachée de toute expérience concrète de l'existence¹². Son œuvre dramatique exprimerait la chimère d'un ordre social et politique à l'image de cette Autriche impériale telle qu'il eût aimé qu'elle fût¹³. Cet Etat chimérique est à l'aune de l'éthique fantasmée. Aucune ne peut se soustraire au vide moral et politique dans lequel la Monarchie habsbourgeoise avait, selon Hermann Broch, commencé à sombrer.

Publiée près de trente ans plus tard, l'étude de Klaus Reitz, qui analyse les relations entre esthétique et éthique¹⁴ dans l'œuvre de l'écrivain, semble tout d'abord contredire les propos d'Hermann Broch. Hofmannsthal aurait su, dans un premier temps, se soustraire au travers onirique et narcissique de l'esthétisme. Il aurait en outre accordé une place prépondérante à ses réflexions éthiques, auxquelles il aurait très tôt cherché à subordonner sa production¹⁵. La célèbre lettre fictive de lord Chandos¹⁶ offrirait l'exemple accompli d'une « écriture éthique » (« sittliche Schreibweise »)¹⁷. Pour K. Reitz, les difficultés liées au maniement du langage, qui trahissent un rapport ambigu à la réalité, seraient communes à l'auteur et à ses contemporains¹⁸. Parce qu'il invite son public à une réflexion critique sur ce thème, ce texte présenterait une dimension éthique légitimant le recours à la fiction. Dès lors toutefois que l'auteur se détourne d'une confrontation critique avec son époque, il retombe, selon Reitz, dans le travers d'une écriture esthétisante. A ce titre, le conte *La Femme sans ombre*, achevé en 1919¹⁹, développerait une « fiction socio-esthétique »²⁰ exprimant ce fantasme éthique

¹¹ *Ibid.*, p. 100 et p. 108.

¹² *Ibid.*, p. 119.

¹³ *Ibid.*, p. 119-120.

¹⁴ Klaus Reitz, *Ästhetik und Sittlichkeit. Die Entwicklung von Hofmannsthals Prosa in ihrer zeitgeschichtlichen Bedeutung*, Munich, 1976.

¹⁵ Considérant la *Lettre* de lord Chandos (*Ein Brief*) rédigée par Hofmannsthal en 1902, Klaus Reitz écrit : « Der Begriff des Ästhetischen wird [...] im Chandos-Brief gänzlich dem Begriff "Sittlichkeit" untergeordnet », K. Reitz, *op. cit.*, p. 159. Sur le texte intitulé *Ein Brief*, voir la note suivante.

¹⁶ *Ein Brief*, in : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, Francfort / Main : Fischer, 1979, p. 461-472, cité par la suite E, p. 461-472.

¹⁷ *Ibid.* Klaus Reitz emploie aussi le terme « sittliches Schreiben » (*ibid.*, p. 158).

¹⁸ *Ibid.*, p. 157.

¹⁹ *Die Frau ohne Schatten. Eine Erzählung*, in : E, p. 342-439.

²⁰ Klaus Reitz emploie l'expression « sozialästhetische Fiktion ». Celle-ci est empruntée à Manfred Durzak, qui, commentant l'étude d'H. Broch consacrée à Hofmannsthal, écrit en 1968 : « Während Hofmannsthal seine sozialästhetische Fiktion in seiner Dichtung zu realisieren versuchte, zerfiel die Wirklichkeit auf die er sich bezog », cf. Manfred Durzak, *Hermann Broch. Der Dichter und seine Zeit*, Stuttgart : Kohlhammer, 1968, p. 175, cité par K. Reitz, in : *op. cit.*, p. 186.

qu'évoquait Broch dans son essai²¹. Le succès de l'« écriture éthique » aura été de courte durée, les travers de l'esthétisme rattrapant l'auteur parvenu à sa maturité. Peut-on même considérer qu'Hofmannsthal ait jamais réussi à se débarrasser de l'attirance pour l'esthétisme et le narcissisme qu'il favorise ? C'est la question que soulève Jean-Yves Masson dans une monographie parue en 2006²².

Cette étude offre une synthèse et un dépassement des travaux cités. Comme Hermann Broch, J.-Y. Masson souligne l'importance du contexte social et des particularités psychiques de l'écrivain. Comme Klaus Reitz, il montre que les efforts d'Hofmannsthal ont consisté à poser le primat de l'éthique sur l'esthétique²³, tâche couronnée de succès, même si son œuvre présente des ambiguïtés persistantes. J.-Y. Masson considère que l'œuvre précoce d'Hofmannsthal témoigne de ses difficultés à s'affranchir des travers de l'esthétisme qui affectent, selon lui, sa conception de l'art comme celle du monde. Peu sensible à la critique de l'esthétisme perceptible dès les premiers textes, J.-Y. Masson affirme que l'écrivain ne surmonte ses difficultés qu'en renonçant à l'écriture lyrique. Seule la production postérieure à 1901 traduirait le souhait de subordonner l'écriture à des finalités morales.

Pour le critique, cette résolution serait le fruit d'une nécessité psychique. Elle serait en partie contrainte par la crainte de sombrer dans un narcissisme entretenant des pulsions homosexuelles que l'auteur aurait toujours refoulées²⁴. En s'obligeant à respecter la dimension de l'altérité et à renouer avec les principes d'une esthétique classique d'inspiration goethéenne, Hofmannsthal croyait, selon Masson, se prémunir contre des passions que sa conscience morale refusait²⁵. Ce faisant, il semblait en mesure d'apaiser le rapport conflictuel à la tradition littéraire, par laquelle il se sentait déterminé à l'excès²⁶. Cette solution de compromis ne pouvait toutefois supprimer les tensions ayant conduit à son adoption. La « conversion » de l'esthétique « à l'éthique »²⁷ et la reconnaissance du primat de la seconde seraient demeurées des conquêtes fragiles. J.-Y. Masson en veut

²¹ K. Reitz, *op. cit.*, p. 186. Voir aussi *supra*, note 12.

²² Jean-Yves Masson, *Hofmannsthal, renoncement et métamorphose*, Lagrasse : Verdier, 2006.

²³ *Ibid.*, p. 21.

²⁴ A ce propos, Jean-Yves Masson note : « [...] le retour de Hofmannsthal aux exigences de l'éthique et le refus de sa propre sexualité sont liés, dans la mesure surtout où l'on est en droit de supposer que Hofmannsthal a compris ses propres tendances homosexuelles comme un symptôme parmi d'autres de la fragilité de son Moi », *op. cit.*, p. 114. Sur ce point, voir également p. 122.

²⁵ *Ibid.*, p. 132.

²⁶ C'est ce que met en évidence le paragraphe intitulé « La fatalité du lien : du Moi hanté au Moi disloqué », in : J.-Y. Masson, *op. cit.*, p. 96-111.

²⁷ *Ibid.*, p. 121.

pour preuve les contradictions persistantes dans ses œuvres de maturité²⁸. Ce commentaire de la progression d'Hofmannsthal soulève toutefois des questions. Peut-on croire que la tâche de conférer à la production esthétique un fondement éthique était hors de portée d'Hofmannsthal ? Rien n'est moins sûr. La réponse dépend de la façon dont on appréhende chacun de ces domaines ainsi que leur relation.

Les auteurs cités voient dans le narcissisme esthétique le pendant négatif de l'éthique, dont ils discutent la place dans l'œuvre d'Hofmannsthal. L'éthique est alors considérée dans sa dépendance envers les questions esthétiques. Puisque l'esthétisme encourage un culte narcissique du Moi, l'éthique littéraire, à laquelle Hofmannsthal finit, selon ces critiques, par se ranger, ne pouvait que placer l'altérité au centre de l'écriture. Puisque l'un entretenait la fiction d'un présent éternel placé sous le signe exclusif du Beau, l'autre devait prendre le temps historique pour étalon et développer une réflexion critique sur les faiblesses et l'imperfection de l'humaine condition. L'éthique, négligée par l'esthétisme, semble avoir acquis, par la suite, une primauté absolue à laquelle la production littéraire serait entièrement subordonnée. C'est ainsi qu'Hofmannsthal aurait, de l'avis de ces interprètes, restauré la légitimité de l'esthétique, en la sauvant de l'écueil de l'esthétisme. Bien qu'elle ne reflète pas un point de vue isolé, cette interprétation n'est pas entièrement satisfaisante. Elle revient à corriger un excès par son exact opposé sans réellement parvenir à cerner les causes du rejet de l'esthétisme par l'écrivain.

La difficulté vient de ce que l'attitude esthétique tend, lorsqu'elle ne supporte aucun compromis, à remettre en question les principes de la production artistique puisqu'elle dédaigne les lois régissant l'existence de son créateur, l'être humain. Le problème de l'esthétisme ne réside donc pas tant dans la conception de l'art que dans celle, erronée, de l'homme et de son rapport au monde. Hofmannsthal, qui l'a très tôt senti, cherche à approfondir sa compréhension du sens de l'existence. Le motif de la justice (« *Gerechtigkeit* »)²⁹, associé à celui d'une juste conduite de l'existence, accompagne, dans ses écrits, la peinture d'attitudes trahissant une faute éthique. La production esthétique devient le lieu d'une réflexion sur le « fondement éthique »³⁰ de l'existence et

²⁸ C'est ce que montre le paragraphe intitulé « Contradictions persistantes face à la tradition » (*ibid.*, p. 172-185), ainsi que le paragraphe conclusif de cette monographie (*ibid.*, p. 235-236).

²⁹ Dès 1893, Hofmannsthal rédige un bref récit en prose intitulé *Gerechtigkeit* dans lequel on peut lire : « *Gerechtigkeit ist alles [...] Gerechtigkeit ist das Erste, Gerechtigkeit ist das Letzte. Wer das nicht begreift, wird sterben* », cf. E, p. 30-32, ici p. 32.

³⁰ L'expression « *das sittliche Fundament der Wirklichkeit* » figure dans un ensemble de notes de 1916 constituant le canevas des discours prononcés par l'écrivain en Scandinavie (cf. *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, in : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Reden und Aufsätze II (1914-1924)*, p. 28-42,

l'instrument de sa manifestation. C'est ce qu'a très tôt montré Richard Alewyn, dont les essais³¹, contemporains de l'étude d'Hermann Broch, envisagent l'œuvre d'Hofmannsthal dans une perspective très différente.

Alewyn a été le premier à mettre en évidence la nature réelle de la faute qui condamne les esthètes dépeints par Hofmannsthal à un sort cruel³². Ce retournement de fortune n'est pas la conséquence d'actes répréhensibles mais celle d'une conduite erronée de l'existence qui les fait s'isoler³³. Professer un mépris pour la vie ne permet pas de se soustraire à ses lois. Pas plus qu'il n'est possible de fuir la mort, on ne peut échapper à la responsabilité de ses actes et de leurs effets. La seule présence parmi les humains peut suffire à influencer leur destin et à leur causer bien des peines. C'est ce que découvre la Femme sans ombre dans le conte éponyme³⁴. Créature du royaume des esprits qui s'est mêlée aux humains, elle ne parvient à sauver ceux-ci de leurs égarements qu'en renonçant à ses privilèges et en acceptant les lois du monde terrestre. Cette œuvre enseigne qu'on ne peut souhaiter jouir des richesses de l'existence sans en accepter aussi la part douloureuse. Refusant un tel compromis, les esthètes se ferment l'accès aux premières et se condamnent à l'amertume de la seconde. Les principes d'une juste conduite de l'existence étant révélés, il convient de montrer de quelle manière la création esthétique peut s'y conformer.

C'est à cette tâche que s'est consacré Mathias Mayer, dont les travaux développent l'une des « nouvelles voies de la recherche hofmannsthaliennne » inaugurées à la fin du XX^e siècle³⁵. Considérant le motif polysémique du fragment chez Hofmannsthal, Mathias Mayer en souligne les diverses acceptions, tantôt positives, tantôt négatives³⁶. Le dernier

ici p. 33, cité par la suite RA2, p. 33). Cette expression sera plus amplement commentée dans les paragraphes suivants.

³¹ Les douze essais consacrés par Richard Alewyn à Hofmannsthal entre 1935 et 1962 sont réunis dans le recueil intitulé *Über Hugo von Hofmannsthal* (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1962).

³² C'est ce qu'Alewyn met en évidence à partir de l'étude du drame lyrique *Le Fou et la Mort* (*Der Tor und der Tod*, 1893) et du *Conte de la 672^{ème} nuit* (*Das Märchen der 672. Nacht*, 1895) dans deux essais respectivement intitulés *Der Tod des Ästheteten (1944 und 1949)* (in : R. Alewyn, *op. cit.*, p. 64-77) et *Hofmannsthals Wandlung (1949)*, (in : *ibid.*, p. 168-186).

³³ Cf. *Hofmannsthals Wandlung*, in : R. Alewyn, *op. cit.*, p. 174.

³⁴ *Die Frau ohne Schatten* constitue pour Alewyn la réponse d'Hofmannsthal aux problèmes soulevés dans le conte de 1895. Cf. *Hofmannsthals Wandlung*, in : R. Alewyn, *op. cit.*, p. 181 *sqq.*

³⁵ En 2007 parut sous la direction d'Elsbeth Dangel-Pelloquin le recueil intitulé *Hugo von Hofmannsthal: Neue Wege der Forschung* (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007). Y figure l'un des articles dans lesquels Mathias Mayer examine le rôle et la place du « fragment » dans l'œuvre d'Hofmannsthal (M. Mayer, « Die Grenzen des Textes. Zur Fragmentarik und Rezeption von Hofmannsthals *Andreas-Fragment* (1994) », in : *Hugo von Hofmannsthal: Neue Wege der Forschung*, *op. cit.*, p. 62-83). Un nouvel article de 1995, qui approfondit la question, servira de base aux commentaires dans les paragraphes suivants. Cf. Mathias Mayer, « Zwischen Ethik und Ästhetik. Zum Fragmentarischen im Werk Hugo von Hofmannsthals », in : *Hofmannsthal: Jahrbuch; zur europäischen Moderne*, n° 3, 1995, p. 251-274.

³⁶ M. Mayer, « Zwischen Ethik und Ästhetik », *art. cit.*, p. 259-263.

cas est illustré par des œuvres auxquelles l'écrivain reproche l'absence de toute « dimension plastique ». Celle-ci trouve sa source dans la notion de « justice », qui désigne, pour l'écrivain, une juste appréhension de l'existence³⁷. La dimension plastique exprime ce que M. Mayer nomme la « profondeur éthique » de l'existence³⁸.

Le paradoxe apparent de l'œuvre d'Hofmannsthal consiste, pour le critique, à associer cette dimension plastique à la notion de fragment. Le caractère fragmentaire de l'œuvre est aussi constitutif de l'art, lequel ne peut cerner que des fragments de la vie exprimés dans des œuvres finies³⁹. C'est en conférant forme et contours au flux ininterrompu de l'existence que l'on peut mettre en évidence sa profondeur, traduite dans la dimension plastique d'une œuvre. La forme, quoique finie, explicite la vie. Toutefois, elle la mutile aussi dans la mesure où elle interrompt le flux qui préside à son renouvellement constant. « L'esthétique du fragmentaire » est aussi une « poétique de la mort »⁴⁰, explique M. Mayer. Restreindre la totalité de l'étant et l'amputer d'une part de vitalité est le prix de toute création esthétique. « On pourrait donc », suggère le critique, « parler d'un humanisme du fragment ou bien même d'une esthétique de la limitation et d'une éthique du fragment »⁴¹. Parce qu'elle est constitutive de l'existence humaine, la dimension fragmentaire l'est aussi de la production esthétique. L'expérience de la souffrance et de la mort, qui détermine l'« identité fragmentaire »⁴² des humains, confère à l'existence et à l'art leur réelle signification. Pour M. Mayer, ce caractère nécessairement fragmentaire de l'œuvre, au regard de la totalité du Vivant, constitue, lorsqu'il est reconnu, l'exact point d'intersection entre l'esthétique et l'éthique. Cette position soulève toutefois une question : doit-on considérer que cette éthique du renoncement et cette « poétique de la mort » et de la restriction sont les maîtres mots de la pensée d'Hofmannsthal ? On peut en douter. La contrepartie du renoncement professé est ici ignorée. De même, le

³⁷ Mathias Mayer cite notamment un commentaire d'Hofmannsthal à propos d'un roman d'Otto von Taube qui figure dans sa correspondance avec son ami et écrivain Willy Haas : « es fehlt wohl dem Ganzen an dem was aus der Fläche in die dritte Dimension führt wie ich mir das Plastische (im Dichterischen) überhaupt nur aus der Gerechtigkeit ableiten kann », cité in : M. Mayer, « Zwischen Ethik und Ästhetik », *art. cit.*, p. 261.

³⁸ Commentant le manque de « dimension plastique » déploré par Hofmannsthal dans l'œuvre d'Otto von Taube, Mathias Mayer explique : « die Kritik des Fragmentarischen [ist nunmehr] als ein Defizit letztlich ethischer Tiefe sichtbar geworden », *ibid.*, p. 262.

³⁹ *Ibid.*, p. 263.

⁴⁰ M. Mayer associe la notion d'« Ästhetik des Fragmentarischen » à celle de « Poetik des Todes », *ibid.*, p. 264.

⁴¹ « Man könnte also von einem Humanismus der Fragmentarik sprechen, aber auch von einer Ethik des Fragments », *ibid.*, p. 268.

⁴² C'est à la définition de cette « Identität des Fragments », également nommée « fragmentarische Identität », que Mathias Mayer consacre la dernière partie de son article. Cf. *ibid.*, p. 268-274.

fondement métaphysique de l'éthique exprimée aux travers des œuvres demeure insuffisamment exploré.

L'articulation entre les réflexions éthiques et métaphysiques de l'écrivain transparait déjà dans un bref texte de 1897 intitulé *Le Poète et la Vie*. Hofmannsthal y expliquait dans quelle mesure la dimension plastique d'une œuvre littéraire trouve son origine dans l'idée de justice :

« Le poète », écrivait-il alors, « conçoit toutes les choses comme frères et enfants d'un même sang, sans que cela ne le trouble aucunement. [...] Il place par-dessus tout l'être individuel [et] l'évènement singulier, car il admire en chacun la rencontre de milliers de fils qui proviennent des profondeurs de l'infini et ne se mêleront jamais plus, ou jamais de la sorte. C'est ainsi qu'il apprend à se montrer juste envers l'existence »⁴³.

Une juste compréhension de l'existence consiste à reconnaître ses deux caractéristiques essentielles. La première réside dans la parenté ontologique entre les êtres et les choses de ce monde, soulignée par le motif du sang commun. La seconde pose l'unicité de chaque être, fruit de la rencontre d'innombrables possibilités dont la combinaison revêt chez chacun une forme singulière. La nature de ce principe susceptible d'actualisations multiples avait déjà été envisagée dans plusieurs notes. En 1894, Hofmannsthal souligne que « l'Être tisse sa gigantesque toile au travers de nous. Ce qui importe, c'est qu'il existe des choses et que les idées se manifestent »⁴⁴. Que chacune de ces choses soit l'instrument de cette manifestation est précisé dans une seconde note datée de 1895. Celle-ci compare l'Être à une lumière que l'opacité des corps met en relief⁴⁵. Cet Être se confond avec Dieu, lequel, selon Hofmannsthal, « habite le corps de façon bien plus miraculeuse qu'un roi son palais, si somptueux soit-il »⁴⁶.

Le refus professé par Amiel était celui des limitations imposées à l'existence humaine. Les notes d'Hofmannsthal révèlent toutefois que la finitude est la condition indispensable à la manifestation de ce qu'il a toujours cherché : Dieu ou l'Absolu, source de toute vérité

⁴³ « Der Dichter begreift alle Dinge als Brüder und Kinder eines Blutes; dies führt ihn aber zu keiner Verwirrung. [...] Über alles setzt er das einzelne Wesen, den einzelnen Vorgang, denn in jedem bewundert er den Zusammenlauf von tausend Fäden, die aus den Tiefen der Unendlichkeit herkommen und sich nirgend wieder, niemals völlig so treffen. Hier lernt er, seinem Leben gerecht zu werden », in : *Dichter und Leben*, RA1, p. 235.

⁴⁴ « [D]urch uns hindurch webt das Sein sein ungeheures Gewebe. Ihm kommt es darauf an, dass Dinge sind, dass Ideen sich offenbaren », RA3, *Aufzeichnungen*, 1894, p. 379.

⁴⁵ « [D]ie Farben [sind] an sich nichts sondern nur Medien für die Offenbarungen des *durchgehenden* Lichtes. (So auch die Menschen nichts *in se*) », RA3, *Aufzeichnungen*, 1895, p. 409.

⁴⁶ « Viel wunderbarer wohnt Gott in des Menschen Leib als ein König in einem noch so wundervollen Palast », *ibid.*

et fondement de chaque être. Le poète Amiel a donc voulu se montrer « plus divin que Dieu », lequel s'est abaissé à créer le monde fini, nécessairement imparfait⁴⁷. Dieu, premier principe du monde, est aussi la source des rapports éthiques qui règlent l'existence des humains. Rendre justice à l'existence finie est reconnaître qu'elle seule permet à l'individu de découvrir le principe infini et intemporel auquel il a part. Celui-ci confère à chacun sa profondeur, cette « dimension plastique » que l'artiste doit tenter d'exprimer. L'acte par lequel Dieu a créé le monde pour y objectiver ses richesses offre à la production esthétique son modèle et lui confère sa légitimité. L'esthétique permet dès lors de formuler une éthique dont elle manifeste aussi les fondements métaphysiques. Ignorer ces derniers revient à livrer une image tronquée de la réflexion éthique qui a motivé ces choix esthétiques. Les notes du jeune écrivain suggèrent en quel sens poursuivre la réflexion inaugurée par Mathias Mayer tout en corrigeant les conclusions des travaux antérieurs. Cette tâche ne peut toutefois être envisagée sans une clarification préalable des domaines qu'elle se propose d'explorer.

Le terme « esthétique », lorsqu'il est rapporté à la production d'Hofmannsthal, renvoie tout autant aux principes qui guident sa production littéraire qu'aux écrits qui les mettent en œuvre. Cette notion embrasse toute l'étendue de sa production, lyrique, dramatique et épique, de même que les essais, les discours et les notes personnelles qui envisagent les buts de l'écriture. L'accent sera néanmoins mis sur l'œuvre postérieure à 1900 pour deux raisons. La première est que la production lyrique antérieure ne constitue que l'étape préalable à la formulation d'une éthique. Elle prépare des choix dont les motifs et les implications ne ressortent clairement que dans les écrits de la maturité, inaugurés par *La Femme sans ombre*. Se concentrer sur ces œuvres permet aussi d'analyser les répercussions de la Guerre mondiale sur la production de l'auteur. La réorientation progressive de celle-ci traduit le souhait d'intégrer à ses réflexions les questions sociales et politiques contemporaines. Des nombreuses difficultés auxquelles l'Europe se trouve confrontée, l'œuvre de maturité d'Hofmannsthal se fait largement l'écho. Ses textes témoignent de l'élargissement de ses réflexions de l'échelle individuelle à celle, collective, des peuples.

⁴⁷ Aux yeux d'Hofmannsthal, Amiel représente un certain type d'individu qu'il décrit en ces termes : « Kritischer, nicht schöpferischer Geist dünkt sich künstlerischer als der könnende, göttlicher als Gott, der ja die Welt, ein Unvollkommenes, zu schaffen sich entschloss », *Das Tagebuch eines Willenskranken*, RA1, p. 114.

« Rendre justice à la vie »⁴⁸ et définir une conduite moralement juste, nourrie d'une juste compréhension du « sens de l'existence »⁴⁹, telles sont les tâches que l'auteur assigne à sa production. Celle-ci doit donc être analysée à la lumière des interrogations de nature éthique qui l'accompagnent. Faut-il toutefois veiller à distinguer les notions de « morale » et d' « éthique » ? Cette question appelle une réponse nuancée.

Comme le souligne Paul Ricœur dans un essai de définition, aucun accord n'existe parmi les « spécialistes de la philosophie morale » sur la définition du rapport entre les termes « éthique » et « morale »⁵⁰. Leurs racines étymologiques, grecque pour l'un, latine pour l'autre, renvoient au domaine des mœurs, « aux attitudes humaines en général, et, en particulier, aux règles de conduite et à leur justification »⁵¹. Une étude des textes d'Hofmannsthal révèle que celui-ci accorde une signification identique aux termes « ethisch »⁵² et « moralisch »⁵³, lesquels sont toutefois moins fréquemment employés que leur équivalent allemand « sittlich »⁵⁴. Ces termes renvoient chacun à une interrogation sur la conduite de l'existence et les modalités d'une action juste, c'est-à-dire fondée sur une juste compréhension du monde et du sens de l'existence. Une différenciation terminologique semblerait *a priori* superflue si on ne s'avisait qu'elle est pratiquée dans un grand nombre d'études consacrées au rôle joué par la littérature dans la réflexion éthique. Une telle distinction constitue pour Mathias Mayer un préalable nécessaire à l'examen de ce qu'il nomme une « éthique littéraire », à laquelle Hofmannsthal aurait, à sa manière, contribué. M. Mayer se concentre ce faisant sur les écrits consécutifs à l'expérience de la Première Guerre mondiale⁵⁵.

⁴⁸ Voir *supra*, note 43.

⁴⁹ « Gerecht werden » (RA3, p. 412), « sittlich[es] Handeln » (RA3, p. 476), tels sont les principes qui guident la réflexion et la production d'Hofmannsthal dès les années 1890. Celle-ci est subordonnée à la quête du sens de l'existence (« Sinn des Lebens »), quête ayant présidé à la rédaction des drames lyriques (RA3, p. 348 et p. 357).

⁵⁰ Cf. Paul Ricœur, « Ethique. De la morale à l'éthique et aux éthiques », in : Monique Canto-Sperber (éd.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 2004, p. 689-694, ici p. 689.

⁵¹ Cf. Eric Weil, « morale », in : *Dictionnaire de philosophie*, préface d'A. Comte-Sponville, Paris : Albin Michel ; Encyclopaedia Universalis, 2000, p. 1291-1315, ici p. 1291.

⁵² Le terme « ethisch » figure par exemple dans cette remarque de 1916 : « Der Blick der Romantiker war wesentlich ästhetisch, der jetzige Blick wird ethisch sein », *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, RA2, p. 35.

⁵³ Dans un recueil d'aphorismes publié en 1922 sous le titre *Buch der Freunde*, Hofmannsthal écrit par exemple : « Hinter den Rücken des Geldwesens zu gelangen, ist vielleicht der Sinn der moralischen und sogar religiösen Revolution, in der wir zu stehen scheinen » (RA3, *Buch der Freunde*, p. 279). Cette remarque sera commentée dans le quatrième chapitre de cette étude.

⁵⁴ Les expressions « sittlich[es] Handeln » (RA3, p. 476), « sittlich[e] Verderbnis » (RA3, p. 285) ou encore « das Sittliche » (RA3, p. 386), ponctuent les notes d'Hofmannsthal.

⁵⁵ Mathias Mayer, *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven*, Munich : Fink, 2010.

La guerre aurait été pour beaucoup d'écrivains le « symbole d'une perte totale des valeurs » et la manifestation de ce « nihilisme » que Nietzsche annonçait⁵⁶. Derrière la faillite de la morale et des institutions censées la promouvoir – telles la philosophie et l'Église – se dissimule en réalité une crise plus circonscrite. Il est surtout question d'un « déclin des valeurs bourgeoises, des espoirs nourris par l'humanisme »⁵⁷ ainsi que de la compromission de certains représentants de la philosophie morale auteurs d'une propagande guerrière⁵⁸. Il ne s'agit donc pas tant d'une faillite de « la morale » en soi que de celle d'un système particulier de normes. De même, le problème soulevé n'affecte pas la philosophie morale en soi mais seulement certains de ses représentants. Quoiqu'il en soit, Mathias Mayer reconnaît dans l'expérience de la guerre une preuve éclatante de la nécessité de poser une claire distinction entre « morale » et « éthique », la première ayant prouvé sa faillibilité, que la seconde, en tant que « réflexion méta-morale »⁵⁹, serait seule en mesure de révéler.

Cette position suscite néanmoins un certain nombre de difficultés. Tout d'abord, la distinction entre « morale » et « éthique » considérée comme préalable nécessaire à toute réflexion, est loin de faire l'unanimité⁶⁰. Comme le montre Valéry Laurand, cette pratique est plutôt récente et s'appuie sur des arguments qui demeurent contestés dans le champ de la philosophie morale⁶¹. Elle tend à réduire la morale à un catalogue de normes et de prescriptions, la réflexion sur la pertinence de ces normes étant réservée à l'éthique. C'est oublier que la dimension prescriptive de la morale est indissociable d'une démarche réflexive sur la pertinence des valeurs, comme l'explique Monique Canto-Sperber. « L'éthique et la morale » désignent selon elle « la même démarche intellectuelle, à savoir comprendre le réel, conduire la délibération et justifier la décision »⁶². La « délibération morale », ajoute Valéry Laurand, demeure toujours « inquiète »⁶³, et l'éthique n'est nullement étrangère à la formulation d'un jugement moral. Le problème mis en évidence

⁵⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁹ Mathias Mayer emploie l'expression « metamoralisch[e] Reflexion » pour désigner l'éthique (« Ethik »), qu'il différencie de la sorte du terme « Moral », *ibid.*, p. 24.

⁶⁰ « [D]ie systematische und ihrerseits somit nicht unmittelbar wertbehaftete Unterscheidung von Moral und Ethik [bedeutet], dass es sich hier um eine historische Invariante handelt, die als Binnendifferenz philosophischer Reflexion gültig ist », *ibid.*, p. 12.

⁶¹ Valéry Laurand, « Morale », in : *Dictionnaire des concepts philosophiques*, sous la dir. de Michel Blay, Paris : Larousse ; CNRS éditions, 2006, p. 534-535, ici p. 534.

⁶² Monique Canto-Sperber, *L'inquiétude morale et la vie humaine*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p. 34.

⁶³ V. Laurand, « Morale », *art. cit.*, p. 534.

par la Première Guerre mondiale est donc celui d'une morale qui s'est amputée de sa dimension réflexive constitutive. Réagir à cette dérive n'implique pas de poser une « méta-morale »⁶⁴ qui aurait le privilège de l'approche critique et réflexive. Il s'agit au contraire de revenir aux sources de la morale en tant que « démarche intellectuelle de réflexion et de critique »⁶⁵. C'est en ce sens qu'argumente Hofmannsthal pendant la guerre en montrant le rôle que peut jouer la littérature en appui de cette critique.

Rappelant le contexte dans lequel il a rédigé en 1911 la pièce *Jedermann*, l'écrivain formule en 1916 cette question : « Quelle époque était-ce donc pour qu'il faille s'interroger avec tant d'angoisse sur ce qui reste lorsque tout vacille [...], sur le fondement éthique de la réalité ? »⁶⁶. Quelle que soit la manière dont on juge sa réponse, on ne peut contester à sa réflexion un caractère proprement éthique. D'un point de vue pratique cependant, une distinction entre éthique et morale peut s'avérer utile. Il est concevable d'employer l'adjectif « moral » lorsque sont envisagées des normes spécifiques et leur application, et de réserver le terme « éthique » à une démarche de pensée qui n'est pas subordonnée à une nécessité pressante d'agir. Cette nuance d'emploi, qui sera adoptée dans cette étude, ne pose aucune différence essentielle entre éthique et morale. Reste que la question posée par Hofmannsthal révèle combien la dimension « éthique » de sa pensée s'articule à une réflexion de nature métaphysique et plus proprement ontologique. Envisager le « fondement éthique de la réalité » revient, comme l'explique l'écrivain, à s'interroger sur la nature de l'être (« das Sein »), distinct du devenir (« das Werden »)⁶⁷. Menée par le biais de la production esthétique, la réflexion éthique implique l'examen de ses fondements métaphysiques.

Le contexte dans lequel Hofmannsthal débute son activité littéraire a grandement influencé le regard que les différents interprètes portent sur ses œuvres et la vision du monde qu'elles expriment. La dernière décennie du XIX^e siècle est marquée par une remise en question des schémas explicatifs du monde tels qu'ils avaient été élaborés par le christianisme, lui-même héritier de la philosophie antique⁶⁸. Le monde semble alors se

⁶⁴ Voir *supra*, note 59.

⁶⁵ M. Canto-Sperber, *L'inquiétude morale*, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁶ « Was war das für eine Zeit, in welcher so angstvoll diese Frage gestellt werden musste nach dem Letzten, das bleibt [...], nach dem sittlichen Fundament der Wirklichkeit? », *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, RA2, p. 32-33. Notons qu'il serait également possible de traduire l'expression « sittlich[es] Fundament » par « fondement moral » sans introduire ce faisant de nuance sémantique.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁸ Jeong Ae Nam, dont l'étude envisage le motif du religieux dans l'œuvre d'Hofmannsthal, cite, pour caractériser le contexte de son activité littéraire précoce, des propos de Georg Simmel qui soulignent l'ampleur de la crise vécue : « nicht dieses und jenes Dogma, sondern der transzendente Glaubensinhalt als solcher [wurde] prinzipiell

muer en une collection de faits bruts isolés, sans autre lien qu'une causalité mécanique à laquelle l'homme serait également soumis⁶⁹. Bien qu'il ne soit pas étranger aux membres des couches les plus modestes de la société, ce sentiment affecte en premier lieu les intellectuels, chez lesquels il entretient des inquiétudes tenaces. A leurs yeux, l'autonomie conquise par le sujet pensant est entravée par le sentiment angoissant d'évoluer dans un monde chaotique et potentiellement hostile⁷⁰. Ce constat aurait entraîné des réactions distinctes dont l'œuvre d'Hofmannsthal se serait fait l'écho.

Pour plusieurs critiques, Hofmannsthal aurait tenté, comme d'autres intellectuels contemporains, de compenser l'incertitude et les inquiétudes métaphysiques constatées en valorisant le principe de vie et en cherchant à retrouver dans la sphère immanente les manifestations de la transcendance. Son œuvre présenterait des parentés remarquables avec le « vitalisme », qui suggère une identité entre les dimensions spirituelle et sensible de l'existence, réunies dans le principe immanent de la « Vie »⁷¹. En témoignerait cette tendance de l'auteur à n'envisager de réalité spirituelle qu'incarnée dans les choses et les êtres, donc totalement indistincte de la réalité matérielle. La cohérence du monde résulterait de la participation de chaque être à ce principe supra-individuel qu'est « la vie insondable »⁷², dans laquelle matière et esprit ne font qu'un.

Cette interprétation, qui bénéficie depuis les années 1990 d'un regain d'intérêt⁷³, ne fait toutefois pas l'unanimité. Pour certains critiques, le dualisme entre matière et esprit n'a jamais disparu de la pensée de l'auteur. Leur conciliation réalisée, selon les premiers,

mit dem Illusionscharakter geschlagen » (Georg Simmel, « Das Problem der religiösen Lage », cité par Jeong Ae Nam, in : *Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal*, Munich : Utz, 2010, p. 18).

⁶⁹ Cette réduction du monde à sa dimension matérielle et mécanique est décrite par Wolfdietrich Rasch dans une synthèse qui dépeint les tendances intellectuelles ayant influencé la production des écrivains germanophones autour de 1900. Cf. Wolfdietrich Rasch, *Aspekte der deutschen Literatur um 1900*, in : *id.*, *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende: Gesammelte Aufsätze*, Stuttgart : Metzler, 1967, p. 1-48, ici p. 9-10.

⁷⁰ « Zwar stellte die zunehmende Diesseitsorientierung in der Geschichte den Menschen als ein autonomes Subjekt dar », explique Jeong Ae Nam, « aber mit dem Verlust der transzendenten Instanz schien die Welt der Menschen in eine Ordnungsanarchie zu stürzen. Als klarer Beweis dafür galt der Erste Weltkrieg », J. A. Nam, *op. cit.*, p. 19.

⁷¹ Par le terme « vitalisme », nous traduisons ce que les Allemands nomment la « Lebensphilosophie ».

⁷² L'expression « das unergründliche Leben » est employée par Monika Fick dans une monographie intitulée *Sinnenwelt und Weltseele: Der psychologische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende* (Berlin ; Boston : De Gruyter, 1993, p. 335-353, ici p. 349).

⁷³ En 1996, Wolfgang Riedel a, à son tour, envisagé les différents courants intellectuels développés en 1900 en réponse à la perte d'influence de la conception du monde chrétienne (Wolfgang Riedel, « *Homo Natura* ». *Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin : De Gruyter, 1996). L'étude de la lettre de lord Chandos lui sert d'entrée en matière tout en offrant une première illustration des effets du bouleversement intellectuel considéré. Claudia Bamberg étudie quant à elle les répercussions de ce changement sur l'appréhension par Hofmannsthal des choses inertes du monde, auxquelles son œuvre accorde, selon elle, une importance particulière. La confrontation prolongée aux choses muettes permettrait à l'homme d'instaurer un nouveau rapport au monde et de découvrir les liens secrets qui l'unissent à ce dernier (Claudia Bamberg, *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, Heidelberg : Winter, 2011).

dans le cadre strict de l'immanence serait atteinte, pour les seconds, à la faveur d'expériences mystiques. Grâce à elles, l'individu pourrait se soustraire par intermittence aux contraintes du monde empirique pour se fondre dans l'Être, source transcendante de celui-ci. Le « platonisme » d'Hofmannsthal, très tôt mis en évidence par le germaniste Walther Brecht⁷⁴, est également considéré par Jean-Yves Masson comme une dimension essentielle de la pensée de l'écrivain⁷⁵. Il ferait toutefois l'objet d'une réinterprétation qui le rendrait compatible avec les exigences du christianisme. Nettement distincte de la première interprétation, celle-ci met en lumière un retour progressif de l'auteur à cette religion que d'autres jugeaient obsolète. On constate néanmoins que les tenants de la première interprétation concentrent leur propos sur les œuvres antérieures à 1910⁷⁶, tandis que les autres accordent une place prépondérante aux écrits de la maturité⁷⁷. En résulte une partition assez nette de l'œuvre de l'écrivain qui n'a jamais été remise en cause, même si plusieurs travaux tentent de l'atténuer.

La présente étude propose de dépasser cette contradiction en montrant que le développement intellectuel et esthétique d'Hofmannsthal revêt une relative cohérence. Celle-ci ne réside pas tant dans le message des œuvres que dans la nature des interrogations qui ont motivé leur rédaction. La permanence chez l'auteur d'une inquiétude éthique l'amène à explorer différentes conceptions du Moi, du Monde et de leurs relations. S'il est vrai qu'Hofmannsthal a hésité entre deux approches, vitaliste et platonicienne, il ne s'est finalement satisfait d'aucune. Chacune tente, à sa manière,

⁷⁴ Dans son commentaire des notes personnelles de l'écrivain, Walther Brecht formulait un an seulement après la mort de celui-ci cette remarque : « Hofmannsthal [...] war und blieb, sogar mit einer großen persönlichen Naivität, Platoniker. Für ihn existierte, seiner Anlage nach, die Welt nicht sowohl in Individuationen, die sich psychologisch determiniert äußern, sondern in verborgenen und doch offen liegenden Urbildern, und seine eigentliche dichterische Sendung war, die Urbilder in den Abbildern schon hier zu erkennen », W. Brecht, « Hugo von Hofmannsthals "Ad me ipsum" und seine Deutung », in : *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 1930, p. 319-353, ici p. 352.

⁷⁵ « Hofmannsthal », écrit Jean-Yves Masson, « œuvre à l'intérieur d'une problématique résolument platonicienne ». Certains motifs, tels celui de l'ombre, sont néanmoins traités d'une manière distincte afin de les rendre compatibles avec la vision du monde chrétienne (Jean-Yves Masson, *Hofmannsthal, renoncement et métamorphose*, op. cit., p. 163-164). Cette conciliation n'a toutefois pas toujours réussi comme l'atteste, selon l'interprète, l'usage problématique du motif de la préexistence de l'âme dans des œuvres qui reprennent par ailleurs des motifs chrétiens (*ibid.*, p. 176-177).

⁷⁶ S'ils se risquent à envisager les écrits postérieurs, ces interprètes passent sous silence les œuvres dramatiques comme *Jedermann*, *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg*, *La Tour* ou même le conte *La Femme sans ombre*. Ces textes sont en effet difficilement conciliables avec le principe d'une « vie » comprise comme principe premier du monde et auquel chaque être et chaque chose aurait part.

⁷⁷ Les œuvres citées dans la précédente note occupent une place de choix dans les études qui tentent de montrer par quel biais la dimension « religieuse » de la pensée d'Hofmannsthal a progressivement revêtu les traits du christianisme dans son expression catholique. En témoignent, par exemple, l'article de Wolfgang Nehring intitulé « Religiosität und Religion im Werk Hugo von Hofmannsthals » (in : Karlheinz Auckenthaler (éd.), *Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur*, Bern ; Berlin : Peter Lang, 1995, p. 77-98) ainsi que la monographie de Jeong Ae Nam (*Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal*, op. cit.).

d'abolir ou d'escamoter la distinction essentielle entre Moi et Monde, sujet contemplant et objet contemplé.

Les réflexions de l'écrivain l'ont progressivement amené à envisager cette distinction non plus comme une malédiction mais comme un bienfait. Elle seule permet à l'homme d'appréhender la nature réelle de son être et du monde, comme leurs richesses communes. Aucune des interprétations évoquées ne saurait totalement expliquer l'évolution de la Femme sans ombre dans l'opéra et le conte éponymes. Créature spirituelle soustraite à la finitude, ce personnage choisit de se soumettre à celle-ci après avoir découvert chez un homme fruste mais aimant les richesses secrètes de l'existence humaine. L'incarnation n'abolit pas la distinction entre la sphère spirituelle et la sphère terrestre, dont l'architecture des deux textes révèle l'imbrication. Loin de résulter d'un processus mécanique, elle est le fruit d'un choix qui inverse le mouvement platonicien du monde sensible vers la sphère spirituelle. Parachevant la première naissance physique au monde, cette acceptation volontaire d'un destin d'humain signe l'accession d'un être à la dimension éthique de l'existence.

Les conceptions métaphysiques et anthropologiques exprimées au travers de l'opéra et du conte présentent des parentés frappantes avec l'ontologie et l'anthropologie chrétienne. Ce rapprochement, qui se confirme dans les œuvres ultérieures, a été préparé par les textes antérieurs à 1910. L'inquiétude éthique de l'écrivain l'a conduit à se rapprocher, par ses propres voies, de l'univers spirituel de son enfance dont il s'était, dans un premier temps, détourné. Ce retour n'est pas commandé par des circonstances extérieures mais constitue l'aboutissement d'une longue réflexion. De même, l'héritage chrétien fait l'objet d'une réappropriation productive qui garantit l'originalité des vues de l'écrivain, y compris lorsqu'il s'inspire de drames chrétiens. L'orientation générale de l'argumentation ayant été présentée, il convient d'exposer la méthode d'analyse retenue.

Envisager la traduction des réflexions éthiques et métaphysiques d'Hofmannsthal dans ses œuvres implique d'associer plusieurs méthodes tenant compte du contenu et de la forme de ses écrits, mais aussi du contexte intellectuel et politique de leur élaboration. Les travaux préparatoires à cette étude ont mis en lumière une tendance de la critique qui soulève un certain nombre d'interrogations. Les travaux parus entre 1940 et 1970 proposent une analyse minutieuse des textes d'Hofmannsthal. A l'inverse, ceux publiés dans les décennies suivantes renoncent souvent à une analyse approfondie des œuvres. Des textes ne sont retenus que quelques passages ou certaines expressions jugées

représentatives d'orientations esthétiques et intellectuelles contemporaines. Cette étude prend, à l'inverse, le parti de proposer une analyse approfondie et circonstanciée des œuvres considérées. La préférence est donnée à une démarche herméneutique, soucieuse du fond comme de la forme des textes, et cherchant à comprendre les raisons présidant au choix des termes employés et à la formulation des idées exprimées.

A elle seule cependant, cette démarche ne peut suffire. Par l'écriture, Hofmannsthal prend aussi position à l'égard d'évènements qui bouleversent sa propre existence : la guerre, la dissolution de l'Autriche-Hongrie et la menace d'une extension du bolchevisme en Europe. La mise en lumière des circonstances de sa production, c'est-à-dire des tensions traversant les sociétés et l'organisation politique des pays européens, apparaît nécessaire à une bonne compréhension des textes. Pourtant, elle ne peut rendre compte, à elle seule, des choix argumentatifs et esthétiques de l'auteur. Son œuvre est traversée de références à ses contemporains comme à des penseurs et des écrivains issus d'époques antérieures. La manière dont Hofmannsthal se réapproprie la pensée d'autrui et nourrit ainsi ses propres réflexions nécessite d'être étudiée avec attention. Il convient de se prémunir contre une interprétation superficielle de ce tissu de références et du degré d'influence de leurs auteurs respectifs sur l'écrivain. Si la pensée d'Hofmannsthal est située dans un contexte intellectuel précis, rien n'autorise à induire de références à ses contemporains une influence réelle de ceux-ci.

De même, le souhait d'Hofmannsthal de réécrire des œuvres de Calderón ne présage en rien l'orientation du message de ces œuvres nées de cette réappropriation productive. Une connaissance approfondie de la pensée des écrivains catholiques de l'époque baroque et la confrontation de leurs idées avec le projet esthétique et intellectuel d'Hofmannsthal semblent nécessaires à la compréhension des intentions qui président à ce dialogue intellectuel. Le croisement de ces méthodes doit permettre de produire des résultats nuancés, qui mettent en lumière la cohérence de l'intention guidant la production de l'écrivain, tout en éclairant les raisons de l'approfondissement continu de ses réflexions. Notre démarche précisée, il convient, pour finir, de présenter les grandes phases de la réflexion développée dans cette étude.

Le socle sur lequel repose l'œuvre de maturité consiste en une réflexion mûrie par l'écrivain alors qu'il rédige son œuvre lyrique. Guidé par une inquiétude éthique, il explore au moyen de l'écriture des conceptions antinomiques de l'existence. La plupart de ses œuvres témoignent de ses efforts pour cerner avec précision le sens de l'existence

et de la nature du monde. La présente étude ne s'attachera toutefois qu'aux œuvres majeures qui offrent la plus claire expression des principales étapes de sa réflexion.

L'étude successive du drame lyrique *Le Fou et la Mort* et du poème *Nox portentis grvida* révélera, dans un premier chapitre, ses hésitations persistantes entre une conception de l'existence influencée par le vitalisme et une autre, plus compatible avec les principes du christianisme. Le désir de cerner le mystère de l'existence manifesté dans la rencontre de deux individus oriente progressivement l'écrivain vers l'écriture dramatique. La maîtrise de ce genre nécessite un apprentissage dont le drame lyrique *L'Empereur et la sorcière* illustre une première étape, prélude aux œuvres dramatiques ultérieures.

Première manifestation de la maturité littéraire, *La Femme sans ombre*, à laquelle est consacré le deuxième chapitre, reflète le dépassement des contradictions relevées. Rédigée sous la forme d'un livret d'opéra puis d'un conte, cette œuvre expose les principes d'une éthique dont elle manifeste aussi les fondements métaphysiques. L'examen de ces textes fera ressortir les parentés entre la vision du monde de l'auteur et celle des représentants de l'existentialisme chrétien. L'analyse soulignera en outre les parentés des deux versions avec l'ontologie et l'anthropologie chrétiennes, dont l'écrivain s'approprie certains motifs. Ceux-ci concourent à l'expression d'une pensée éthique originale dont le champ d'application tend néanmoins à s'élargir lorsque sont envisagées la Guerre mondiale et ses conséquences immédiates.

Le troisième chapitre analyse les articles et discours dans lesquels Hofmannsthal considère les manifestations et les suites probables de la guerre. Ses réflexions prennent désormais en compte la destinée des populations germaniques ainsi que leurs relations avec les autres peuples européens. Prenant le contre-pied de la propagande officielle, Hofmannsthal souligne la dimension proprement européenne de la « germanité », dont il propose une définition originale. Au sein de celle-ci, il souligne la part essentielle assumée par l'élément autrichien. La conception de l'homme exprimée au travers de la culture autrichienne est celle que l'écrivain souhaite voir préservée dans l'Europe d'après-guerre. En défendant ces positions, Hofmannsthal se démarque de cette « guerre des idées » (« Kulturkrieg ») qu'ont livrée un certain nombre d'intellectuels germanophones à leurs homologues du camp opposé. La défense et l'illustration de l'identité européenne par l'écrivain consiste en une transposition de ses réflexions éthiques à l'échelle des peuples. Elle offre en outre une alternative à la pensée bolchevique dont la propagation

constituait à ses yeux un péril sérieux pour la civilisation européenne. En témoignent ses œuvres dramatiques rédigées après l'achèvement de la guerre.

Le quatrième chapitre analyse l'engagement intellectuel et esthétique de l'écrivain dans le Festival de Salzbourg. A cette manifestation annuelle, dont il est le co-fondateur, Hofmannsthal a aussi contribué en rédigeant le *Grand Théâtre du monde à Salzbourg*, inspiré d'un *auto sacramental* de Calderón. Le Festival exprime à ses yeux cette conception de la culture européenne qu'il n'a cessé de défendre pendant la guerre. Sa pièce illustre quant à elle les implications sociales de ses réflexions éthiques. A une conception originale de la justice sociale s'associe une appréhension spécifique de l'être humain, de son destin et de sa liberté, qui prolonge et enrichit le message de *La Femme sans ombre*. L'examen de la pièce révélera des affinités remarquables avec les principes de la doctrine sociale de l'Eglise catholique, exposés par le pape Léon XIII dans l'encyclique *Rerum Novarum*. La pièce offre un premier élément de réponse aux bouleversements sociaux induits par le bolchevisme, dont la menace planait sur les pays européens. Elaborée à la même époque, la tragédie *La Tour* envisage quant à elle les implications politiques d'une possible extension du bolchevisme en Europe.

La Tour, dont l'analyse occupe le centre du cinquième et dernier chapitre, présente l'aboutissement des réflexions éthiques de l'écrivain, élargies à l'échelle des peuples. L'évolution du prince Sigismond traduit l'éveil progressif d'un individu à la dimension éthique de l'existence, tel qu'il a été décrit dans les œuvres antérieures. Cette progression est aussi celle d'un être devant présider aux destinées politiques d'un royaume miné par la guerre et les révoltes intestines. La pièce délivre une leçon éthique et politique éclairée par une compréhension approfondie de la réalité humaine et de ses fondements ontologiques. Le recours au genre tragique, de même que la rédaction de deux versions de cette pièce en offrent une traduction nuancée. Une peinture clairvoyante des dangers politiques menaçant l'Europe appuie un plaidoyer en faveur d'une réappropriation et d'un enrichissement du patrimoine culturel européen. Cette « révolution conservatrice » promue par Hofmannsthal procède d'une exigence éthique fondée sur une conception spécifique du monde. Sa double traduction esthétique reflète les nuances d'une pensée dont l'élaboration patiente depuis la fin du XIX^e siècle atteint, avec cette œuvre, son plein accomplissement.

Ainsi cette étude entend proposer une nouvelle interprétation des œuvres majeures d'Hofmannsthal qui tient compte de ses efforts pour révéler, par l'écriture, les liens unissant un être, comme un peuple, au monde et à l'Absolu.

Chapitre I : Ethique, Esthétique et conception du monde dans l'œuvre de jeunesse d'Hofmannsthal

Les rapports entre éthique et esthétique dans l'œuvre d'Hofmannsthal ont été très diversement appréciés par la critique. Les premières études qui leur sont consacrées ont été rédigées dans l'entre-deux-guerres puis pendant le second conflit mondial. Quoique l'œuvre de l'écrivain ait été parfois victime de manipulations idéologiques¹, elle a aussi fasciné par la profonde humanité qui s'en dégage. L'influence de l'ontologie platonicienne, que beaucoup croient percevoir dans les premiers textes, expliquerait leur beauté secrète, comme le désintéret apparent d'Hofmannsthal pour les choses de ce monde². Seul son rapprochement ultérieur avec les valeurs chrétiennes aurait permis d'inverser cette tendance, sans remettre en cause l'idéalisme platonicien de ses débuts.

Des études plus récentes ont, à l'inverse, relevé dans l'œuvre précoce une tension entre la production esthétique et les réflexions de l'auteur sur le sens de l'existence. Ces travaux approfondissent les conclusions originales par lesquelles Richard Alewyn s'était distingué dès la fin des années 1940³. Pour autant, ils présentent des résultats contrastés. Ethique et esthétique constituent, pour certains interprètes, des domaines antinomiques, la notion d'esthétique étant restreinte à la production lyrique et lyrico-dramatique antérieure à 1900⁴. D'autres, au contraire, affirment que ces principes parviennent à se concilier dès la phase précoce de l'œuvre. En témoignerait le drame lyrique *Le Fou et la Mort*, rédigé en 1893. Michael Collel, par exemple, souligne la continuité thématique entre ce drame lyrique et les notes de 1916 dans lesquelles l'écrivain met en évidence la portée éthique de ses premiers textes⁵. Pour autant, son argumentation suscite autant de

¹ En témoigne l'étude d'Hildegard Rheinländer-Schmitt intitulée *Dekadenz und ihre Überwindung bei Hugo von Hofmannsthal*, rédigée en 1933 et publiée en 1936 (Münster in Westfalen, Phil. Dissertation, 1936). S'y ajoutent des paragraphes ou chapitres d'ouvrages consacrés à l'histoire de la littérature et qui évoquent l'œuvre de l'écrivain (cf. Adolf Bartels, *Die deutsche Dichtung von Hebbel bis zur Gegenwart*, vol. 3 (*Die Jüngsten*), Leipzig, 1922, p. 63 et Franz Koch, *Geschichte deutscher Dichtung*, Hambourg : Hanseatische Verlag-Anstalt, ⁵1942, p. 287).

² Les études de Walther Brecht, de Karl J. Naef et de Grete Schaeder illustrent cette orientation interprétative (W. Brecht, « Hugo von Hofmannsthals *Ad me ipsum* und seine Bedeutung », in : *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1930, Karl J. Naef, *Hugo von Hofmannsthals Wesen und Werk*, Zurich ; Leipzig, 1938 et Grete Schaeder, *Hugo von Hofmannsthal*, vol.1, (*Die Gestalten*), Berlin, 1933).

³ Cf. Richard Alewyn, *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen, ⁴1967.

⁴ L'étude consacrée par Jean-Yves Masson en 2006 à Hofmannsthal est représentative de ce type d'interprétation (cf. Jean-Yves Masson, *Hofmannsthal, renoncement et métamorphose*, Lagrasse : Verdier, 2006).

⁵ Michael Collel, « *Der Seele gottverfluchte Hundegrotte* ». *Poetische Gestaltung und gedankliche Struktur von "ars vivendi" und "ars moriendi" im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals*, Francfort / Main : Peter Lang, 2006.

réerves que celle des critiques dont il cherche à se démarquer. Ces hésitations quant à la nature et au sens des interrogations éthiques de l'écrivain invitent à une relecture des textes qui ont suscité les commentaires les plus contrastés. Tel est le cas notamment du drame lyrique *Le Fou et la Mort*, dont une nouvelle interprétation va être proposée. Il conviendra ensuite de suivre à la lumière des conclusions dégagées le tracé hésitant d'une pensée qui cherche à percer le secret unissant le Moi au Monde et à l'Absolu.

I *Le Fou et la Mort* : entre moralisme et esthétisme, une quête du sens de l'existence

1. 1. Moralisme ou esthétisme : les méandres de la critique

Les œuvres précoces d'Hofmannsthal manifestent les hésitations d'un être tiraillé entre le monde hermétique de l'enfance et celui auquel, jeune adulte, il sait ne pouvoir se soustraire. *Le Fou et la Mort* reflète de façon éloquente les réflexions existentielles que nourrit son auteur, alors âgé de dix-neuf ans⁶. Les premières études consacrées à cette œuvre peuvent être schématiquement réparties en deux groupes. Certains interprètes, qui assimilent l'écrivain à Claudio, reconnaissent en celui-ci le type anthropologique de l'esthète dont les travers sont jugés avec sévérité⁷. D'autres, à l'inverse, distinguent l'auteur de sa créature et font du premier le juge du second⁸. De cette seconde approche résultent deux interprétations concurrentes : soit l'auteur est lavé de toute critique, celle-ci accablant le seul Claudio, soit il se voit reprocher une attitude moralisatrice qui dissimule l'origine des difficultés existentielles de l'esthète⁹. Ces points de vue ont en commun de reconnaître en « l'esthétisme »¹⁰ et sa remise en cause le thème central de ce

⁶ Sur le contexte de rédaction de l'œuvre, voir Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke III, Dramen 1*, Francfort / Main : Fischer, 1982, p. 429-431 (noté par la suite SW III, p. 429-431).

⁷ Voir les articles rédigés par des critiques contemporains du jeune Hofmannsthal et cités dans la monographie d'Hinrich C. Seeba (*Kritik des ästhetischen Menschen. Menschen und Moral in Hofmannsthals "Der Tor und der Tod"*, Bad Homburg ; Berlin : Gehlen, 1970, p. 30-33). Sur la réception mitigée de la pièce *Le Fou et la Mort*, on peut se référer au volume édité par Gotthart Wunberg sous le titre *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland* (G. Wunberg (éd.), Francfort / Main : Athenäum-Verlag, 1972).

⁸ Outre l'étude de Richard Alewyn déjà citée, on peut évoquer les commentaires plus généraux d'Hermann Bahr (« Die Insel », in : H. Bahr, *Bildung. Essays [Kritische Schriften in Einzelausgaben]*, vol. 7], Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft, 2010, p. 60-68) et ceux de Rudolf Borchardt (« Rede über Hofmannsthal », in : Borchardt, *Reden (Gesammelte Werke in Einzelbänden)*, Stuttgart : Klett-Cotta, 1955, p. 45-103, not. p. 95-98). Voir aussi H. C. Seeba, *op. cit.*, p. 28-30.

⁹ Cette deuxième interprétation est défendue par Hinrich C. Seeba, dont les arguments vont être étudiés dans la suite de l'analyse.

¹⁰ Les travaux qui envisagent l'œuvre précoce d'Hofmannsthal n'offrent pas tous la même définition du type de l'esthète, qui est parfois rapproché de celui du décadent (voir par exemple Jens Malte Fischer, *Fin de Siècle*.

texte. On peut néanmoins se demander si la réduction de l'écrivain au rang d'esthète incurable ou de juge impartial ne contribue pas à occulter la complexité, voire l'ambiguïté de cette œuvre. *Le Fou et la Mort*, illustration éloquentes des problèmes liés à l'esthétisme, n'en reflète pourtant que certains aspects qu'il convient de cerner avec précision. Parmi les travaux consacrés à cette œuvre, un petit groupe analyse les tensions opposant les principes esthétiques et éthiques. Trois d'entre eux, qui manifestent chacun des phases distinctes de la critique hofmannsthaliennne, retiendront notre attention.

Le plus ancien constitue l'essai de Richard Alewyn intitulé *La mort de l'esthète*¹¹ et rédigé par étapes entre 1944 et 1949. Contre l'accusation d'esthétisme doublée de celle d'amoralisme, Alewyn cherche à prémunir l'auteur mais non sa créature. A ses yeux, le drame lyrique met en scène la condamnation du « Fou » Claudio, dont le juge revêt les attributs de la Mort. Celle-ci arbore tour à tour deux masques distincts. La mort qui juge et condamne au nom de l'existence dénigrée n'est pas celle à laquelle Claudio finit par acquiescer. Alewyn rattache la première à la tradition de la danse macabre – et la pièce elle-même au genre de la moralité –, tandis qu'il reconnaît dans la seconde la mort des mystères antiques, qui inaugure une renaissance¹². S'il souligne la dimension éthique de la pièce, il ne manque pas d'en relever aussi les limites. La mort qui emporte Claudio ne règle pas le problème fondamental de son existence¹³.

Kommentar zu einer Epoche (Munich ; Winkler, 1978), Wolf Dietrich Rasch, *Die literarische Décadence um 1900* (Munich : Beck, 1986), Antje Wischmann, *Ästheteten und Décadents. Eine Figurenuntersuchung anhand ausgewählter Prosatexte der Autoren H. Bang, J. P. Jacobsen, R. M. Rilke und H. v. Hofmannsthal* (Francfort / Main : Peter Lang, 1991), Roger Bauer, *Die schöne Décadence : Geschichte eines literarischen Paradoxons* (Francfort / Main : Klostermann, 2000) ou encore Michael Collet, « Fin de Siècle – Moderne ohne Identität », in : *ibid.*, « *Der Seele gottverfluchte Hundegrotte* », *op. cit.*, p. 17-37). Dans la présente étude, l'esthétisme est appréhendé comme une attitude qui touche aux dimensions anthropologique, morale et sociale de l'existence. La première appréhende l'homme individuellement dans son rapport physique et spirituel au monde, tandis que la dernière envisage les modalités de son intégration dans une communauté sociale donnée. La dimension morale renvoie quant à elle aux valeurs qui structurent l'existence individuelle et sociale. L'indifférence de l'esthète aux valeurs de la société bourgeoise de la fin du XIX^e siècle s'explique par son choix de ne retenir que les valeurs propres au domaine esthétique. Son regard esthétise la réalité afin d'en racheter la laideur apparente et de rendre son séjour sur terre supportable. Quoique parent du décadent, auquel il est fréquemment associé, l'esthète s'en distingue par les exigences qu'il formule envers l'art. Alors que le décadent ne cherche qu'à flatter son ego et peut se complaire dans la médiocrité, l'esthète aspire à s'ennoblir. On peut enfin distinguer au sein de la catégorie générale de l'esthète celle, plus restreinte, de « l'esthète inné », qui n'accorde aucune prépondérance à l'art, bien qu'il cherche lui aussi à fuir la laideur. L'univers dans lequel il semble se fondre consiste lui-même en un spectacle de formes et de couleurs dont il ne se lasse jamais. Si l'esthète inné peut témoigner d'un certain goût pour l'art, il place au-dessus de celui-ci l'existence, en laquelle il croit reconnaître les innombrables facettes de son Moi. Chacun de ces types humains est illustré de façon séparée ou combinée dans les drames lyriques qu'Hofmannsthal rédige entre 1891 et 1893.

¹¹ R. Alewyn, *Der Tod des Ästheteten*, in : *id.*, *op. cit.*, p. 64-77.

¹² « Die Moralität wird überstrahlt vom Mysterium [...] », *ibid.*, p. 77.

¹³ « Der Tod ist hier nur ein Ausweg, keine Lösung », *ibid.*

Lorsqu'il publie en 1970 son étude, Hinrich C. Seeba¹⁴ est loin du climat oppressant de la guerre. Considérant l'esthète comme un type anthropologique, Seeba relève de la part de l'auteur, comme de certains critiques, une tendance moralisatrice qui dissimulerait la source des difficultés rencontrées par Claudio. L'esthétisation du monde ne serait pas plus propre à une génération décadente de la fin du XIX^e siècle qu'elle revêtirait *a priori* une dimension morale¹⁵. Peu de critiques auraient du reste relevé la déformation résultant d'une approche moralisatrice du cas de l'esthète¹⁶. L'esthétisation de la réalité¹⁷, loin de ne concerner que le type de l'esthète, toucherait également, quoique sous une autre forme, l'homme socialement intégré¹⁸. En faisant de l'intégration sociale le remède aux maux de l'esthète, Hofmannsthal occulterait deux éléments importants. D'une part il nierait que l'origine du problème anthropologique provient non de la personne de l'esthète mais de cette société dont il cherche à s'affranchir. D'autre part il transformerait un problème touchant de manière égale « l'homme esthétique » et « l'homme sociologique » en une faute individuelle qui appellerait une condamnation sévère au nom d'« un programme d'intégration sociale »¹⁹. Ces arguments de Seeba sont souvent cités dans les travaux ultérieurs consacrés à la pièce. Pour autant, ni sa démarche, ni ses conclusions ne sont reprises. Ainsi Michael Collel, qui souligne la valeur documentaire de l'analyse de Seeba, en inverse les conclusions.

Publiée en 2006²⁰, l'étude de M. Collel s'appuie sur celle d'Alewyn, dont il critique pourtant certaines conclusions. La richesse de la pièce réside pour Collel dans la réflexion d'ordre existentialiste et éthique qu'elle traduit et dont procéderait l'ensemble des œuvres ultérieures de l'écrivain²¹. A la différence de ses prédécesseurs, il considère que *Le Fou*

¹⁴ Hinrich Carl Seeba, *Kritik des ästhetischen Menschen*, *op. cit.*

¹⁵ Pour se démarquer des interprétations courantes de l'esthétisme et des critiques à son endroit, Hinrich C. Seeba choisit de parler de l'« homme esthétique » (« der ästhetische Mensch ») et évite autant que possible l'emploi du terme « Ästhetizismus », cf. *ibid.*

¹⁶ Seeba cite les noms d'Albrecht Schaeffer et de Theodor Adorno, qui ont chacun examiné les relations entre Stefan George et le jeune Hofmannsthal. Cf. Albrecht Schaeffer, « Stefan George », in : *ibid.*, *Dichter und Dichtung. Kritische Versuche*, Leipzig : Insel, 1923, p. 297-501 (sur Hofmannsthal p. 329-363) et Theodor W. Adorno, *George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel 1891 bis 1906*, (écrit entre 1939 et 1942 et diffusé tout d'abord en petits tirages à Los Angeles avant d'être repris en 1955 dans le recueil *Prismen*), in : *id.*, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Munich, 1963, p. 190-231.

¹⁷ Seeba emploie pour sa part l'expression « Fiktionalisierung der Realität », in : Seeba, *op. cit.*, p.179. Au terme « Fiktionalisierung » s'associe celui presque équivalent, bien que plus précis de « Literarisierung », cf. *ibid.*, p. 119.

¹⁸ Voir l'introduction de l'étude de Seeba, *op. cit.*, not. p. 18-23.

¹⁹ Seeba, qui ne distingue les types de l'« homo aestheticus » et de l'« homo sociologicus » que pour en souligner les parentés sous-jacentes, trouve exposé dans la pièce un « programme d'intégration sociale » en vertu duquel Claudio serait condamné. Cf. Seeba, *op. cit.*, p. 18 et p. 117.

²⁰ Michael Collel, *op. cit.*

²¹ Voir l'introduction de l'étude, in : Collel, *op. cit.*, p. 13-15.

et la Mort offre une solution au problème soulevé par l'esthétisme. Il relève à ce titre la parenté entre l'expérience de Claudio et celle du nihilisme tel que l'a défini Friedrich Nietzsche²². La fuite de Claudio dans l'art ne serait qu'une réaction à l'expérience du néant suscitée par son existence²³. A cette expérience s'opposerait son acquiescement final à la mort. Celui-ci traduirait une victoire de sa volonté sur l'attraction irrésistible du néant. Pour la première fois, Claudio prendrait son destin en main ; ayant été auparavant son propre juge, il deviendrait son propre sauveur, la mort venant tout au plus réveiller sa conscience endormie²⁴. A la différence d'Alewyn, Collel refuse de voir dans la mort un juge et l'instrument d'une vengeance. La pièce revêtirait au contraire une double dimension pédagogique et éthique qu'aucune ambiguïté ne viendrait assombrir²⁵.

Ces trois études, distinctes par leur démarche et leurs résultats, reconnaissent dans la confrontation des principes esthétiques et éthiques l'objet central de la pièce. En revanche, elles ne s'accordent pas sur la définition des principes en vertu desquels l'attitude de l'esthète serait condamnée. Aux valeurs du christianisme s'oppose une conception nietzschéenne de l'existence, distincte quoique parente des principes schopenhaueriens dont la pièce porte la trace. En vérité, cette œuvre ne recouvre aucun système clos de valeurs. Confrontant différentes positions à l'égard d'un même problème, l'auteur n'en privilégie aucune mais en étudie les implications. A ce titre, la pièce revêt une dimension éthique qu'il s'agit de mettre en évidence.

1. 2. *Le Fou et la Mort* : quête du mystère de la vie et de la mort

La pièce composée d'un acte unique s'ouvre sur le crépuscule d'une journée estivale, au début du XIX^e siècle²⁶. Contemplant depuis sa fenêtre un pan de colline baigné par le couchant, Claudio, aristocrate d'âge mur, médite sur une existence qu'aucune grâce ne semble pouvoir racheter. Le souvenir d'une jeunesse radieuse a aiguillé le souhait d'en revivre les jouissances. Néanmoins, pas plus que les êtres rencontrés, les œuvres d'art n'ont trahi leur secret. Les accents plaintifs d'un violon qui interrompent sa méditation

²² Cf. Collel, *op. cit.*, p. 72-76.

²³ « Der Kopfhedonist Claudio mußte als Homöopath seiner selbst zum Ästhetizisten werden, als die Erfahrung eines ihn paralyisierenden Nihilismusaffektes alle Konkretionen *schattenhaft* machte », *ibid.*, p. 73.

²⁴ *Ibid.*, p. 85-87.

²⁵ « [N]icht [Claudios] Demaskierung oder seine Hinrichtung machen die Fabel des Einakters aus, sondern der pädagogisch-sittliche und lebensphilosophische Ort seiner Begegnung mit dem Tod », in : Collel, *op. cit.*, p. 70.

²⁶ Une situation exacte de l'intrigue dans le temps est impossible et l'on doit se contenter de la didascalie liminaire indiquant que la pièce dans laquelle se tient Claudio est décorée dans le style Empire (« im Empiregeschmack ») in : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Gedichte. Dramen I*, sous la dir. de Bernd Scholler et Rudolf Hirsch, Francfort / Main, 1979, p. 281 (noté par la suite GD1, p. 281).

semblent enfin le ramener à son innocence passée. Croyant retrouver la félicité d'autrefois, Claudio voit surgir devant lui la mort personnifiée. L'échange qui s'instaure est complété par le monologue de trois fantômes que la Mort fait défiler : ceux de sa mère, de son aimée et de son ami. Tous trois incarnent l'existence que Claudio n'a pas vécue, trop aveuglé par les promesses de ses jeunes années. L'issue de la pièce voit pourtant ce « Fou »²⁷ acquiescer à la mort, avant de succomber. Depuis la fenêtre, le spectateur aperçoit une danse macabre emportant la mère, l'aimée et, à leur suite, une silhouette rappelant le défunt. Promesse non exaucée et gouffre jamais comblé sont les deux facettes d'une existence non réalisée. Pourtant, l'art est loin de porter seul la responsabilité de cet échec.

1. 2. 1. Le rapport de Claudio au monde et à l'art

Si la plupart des critiques s'accordent à voir en Claudio un esthète, peu soulignent que celui-ci n'a pas toujours cherché refuge dans l'art. L'existence passée de Claudio présente deux phases distinctes bien qu'étroitement liées. La première regroupe l'enfance et les années d'exploration du monde qui lui succèdent directement²⁸. La seconde, qu'aucune rupture brutale ne sépare de la précédente, est inaugurée par un commerce ardent, quoique inquiet, avec les œuvres d'art et culmine dans cette atmosphère crépusculaire. Cette existence terne n'a pourtant pas été complètement ignorée par la grâce.²⁹ Claudio semblait autrefois embrasser l'ensemble de la Création, jusqu'à se fondre totalement en elle. Le Moi était le Monde et le Monde reflétait le Moi qui, en absorbant l'univers, devenait la source de ses propres transports³⁰. Point n'était laissé de place à Dieu, auquel le jeune Claudio semblait s'être substitué³¹. Jouissant de son image réfléchi par le monde, il en

²⁷ Le terme de « Fou » employé pour traduire l'allemand « Tor » demeure, dans son usage actuel, ambigu, bien qu'il ait été retenu dans la traduction française (cf. *La Mort et le Fou*, in : Hugo von Hofmannsthal, "*Le Chevalier à la rose et autres pièces*", trad. par Colette Rousselle, préface d'Henri Thomas, Paris : Gallimard, 1979, p. 39-60). L'usage actuel applique ce terme à une catégorie d'individus dont les facultés mentales sont déficientes. Claudio, en revanche, a cru, grâce au pouvoir de son imagination, s'élever au-dessus d'un monde qui n'était pas à la hauteur de ses rêves. En s'enfermant dans son erreur et en refusant de s'ouvrir au monde et à autrui, il a fait plutôt preuve de sottise que de réelle folie.

²⁸ « Und Wanderzeiten kamen [...] », GD1, p. 287.

²⁹ « Auch Claudio hat einmal in der Gnade gelebt », note, à juste titre, Richard Alewyn in : *op. cit.*, p. 69.

³⁰ « Wie fühlt ich mich beseelt und tief entzückt, / Ein lebend Glied im großen Lebensringe! [...] / Und ein Genügen hielt mein Ich geweitet [...] », GD1, p. 287.

³¹ Il convient pour cette raison de rectifier les propos de Michel Collel pour lequel Claudio connaissait dans ses jeunes années l'expérience mystique d'un monde uni à son Moi et reflétant l'harmonie divine (cf. Collel, *op. cit.*, p. 69). Certes l'expérience du jeune Claudio rappelle celle d'un mystique, à ceci près cependant, qu'il s'agit dans son cas, d'une mystique sans Dieu. Claudio ressemble à ce Chandos dont la *Lettre* sera évoquée ultérieurement (voir *infra*, paragraphe 1. 2. 4.)

devenait « comme maître et possesseur »³². Les années d'aventure qui ont succédé à l'idylle enfantine l'ont vu goûter à toutes les jouissances de la vie. Il fut, nous y reviendrons, fils prodigue, amant capricieux et ami séducteur. L'ivresse de ces années n'était qu'avidité à goûter cette vie qui, dans l'éclat d'une rose ou le carillon d'un campanile, s'offrait à lui³³. Ses rencontres ne devaient pas lui procurer d'autre expérience, du moins le croyait-il. Cette vie insouciante n'était pourtant plus celle de l'enfance. Ce qui s'offrait à chaque instant à l'enfant, n'apparaissait plus au jeune homme que par intermittence³⁴. De là son ardeur à explorer le monde, de là aussi sa réticence à s'attarder en chemin. Par crainte de se livrer à un monde et aux êtres qui l'auraient frustré de la quintessence de son être, Claudio a refusé de se lier³⁵.

Claudio ne souffre pas d'une carence de la volonté, comme l'explique Michael Collel, en le désignant pour cette raison comme l'archétype du décadent³⁶. Le refus de se lier et le souhait de n'incarner pleinement aucun des rôles qu'en comédien il endosse, reflètent bien un choix de sa part³⁷. Claudio savait ce qu'il cherchait et doutait de la capacité du monde à le lui donner. Ce faisant, il a négligé les implications de ce choix et ses conséquences sur sa propre existence et celle des êtres côtoyés. Certes, il a mené une vie d'esthète, mais ses jeunes années n'ont laissé aucune place à l'art. Point n'était besoin de se plonger dans la contemplation des œuvres alors que le secret du monde semblait à portée de main³⁸. Sa qualité d'« esthète inné » rappelle celle du jeune Andrea, personnage central du premier drame lyrique d'Hofmannsthal³⁹. En refusant de se lier, Claudio s'est

³² « Der Tod : du, hingebend dich im großen Reigen, / [empfindest] die Welt als dein eigen », GD1, p. 289.

³³ « Und Rosen glühten, und die Glocken klangen, / Von fremdem Lichte jubelnd und erhellt [...] », GD1, p. 287.

³⁴ « [...] Da leuchtete **manchmal** die ganze Welt », GD1, p. 287 (nous soulignons).

³⁵ C'est ce qu'a bien compris Richard Alewyn, qui écrit dans son essai : « Aus Angst, sich zu verlieren, hat er sich nie hingegeben und eben darum sich auch nie wahrhaft wiederempfangen. So verliert er sich, eben weil er so eifersüchtig sich bewahren wollte [...] », Alewyn, *op. cit.*, p. 68.

³⁶ Cf. M. Collel, *op. cit.*, p. 31 et p. 62-63. Décadence et esthétisme sont fréquemment rapprochés par la critique. Pourtant certains insistent pour les distinguer. Tandis que l'esthète aspire à s'ennoblir par l'art et à sauver le monde de sa laideur, le décadent, être passif et avide de sensations propres à stimuler son ego, peut se complaire dans la médiocrité. A ce titre, Claudio semble répondre beaucoup plus au type de l'esthète qu'à celui du décadent. Sur ce point, voir aussi *supra*, note 10.

³⁷ Le motif du comédien sur la scène de la vie, auquel Claudio recourt dans son ultime monologue, a fait l'objet d'interprétations assez divergentes, comme le révèle la lecture des textes suivants : Seeba, *op. cit.*, p. 80-81 et p. 139-145 ; Benjamin Bennett, « Idea, Reality and Play-Acting in *Der Tor und der Tod* », in : *Orbis Litteratum*, vol. 30, 1975, p. 262-276, article sur lequel nous reviendrons. Peu de critiques ont relevé que ce jeu permanent d'acteur n'était que l'expression d'une crainte secrète de se lier. En s'abandonnant à un monde bien en-deçà de ses exigences, Claudio craint de se perdre lui-même, c'est-à-dire l'image qu'il s'est forgée de son Moi.

³⁸ « Wie waren da lebendig alle Dinge, / Dem liebenden Erfassen nahgerückt, / Wie fühlt ich mich beseelt und tief entzückt [...] », GD1, p. 287.

³⁹ « Ich will der freie Triebe freies Spiel, / Beengt von keinem, auch nicht – deinem Stil! ». Ces paroles d'Andrea à son ami, le peintre Fortunio, auraient pu se trouver dans la bouche du jeune Claudio. Cf. GD1, p. 223. Sur la notion d'« esthète inné », voir *supra*, note 10.

ôté la possibilité de connaître et le monde et les exigences d'une existence en son sein. De cette méconnaissance de la vie et du monde a résulté celle de l'art et de ses secrets.

Cette deuxième phase de son existence a donné lieu à d'abondants commentaires. De Claudio, parvenu à sa maturité, tout semble avoir été dit. « Intellectuel coupé de l'existence », il fait preuve pour Seeba de l'indifférence d'un être asocial⁴⁰. Pour Collel, Claudio, archétype du décadent, rappelle Hamlet et ses sombres méditations⁴¹. Frappé d'apathie, cet « hédoniste cérébral » (« Kopfhedonist ») à la volonté malade se retire dans une vie de contemplation stérile⁴². Il est le spectateur de sa propre existence gâchée et de celle, à jamais étrangère, des autres hommes. Le critique, devenu clinicien, diagnostique un accès de nihilisme⁴³. La pathologie de Claudio porte un nom, son guérisseur aussi : Nietzsche, convoqué par Hofmannsthal, se chargerait d'arracher cet être à sa prostration⁴⁴.

Claudio est pourtant doué d'une volonté plus affirmée que ce « diagnostic » ne le laisse supposer. Elle sert néanmoins un but que jamais il n'aurait pu atteindre, faute d'avoir emprunté le bon chemin. La perplexité de cet être, relevée par Alewyn, rejaillit sur le lecteur et le spectateur⁴⁵. Comment comprendre que ce qui lui a été offert dans ses jeunes années lui soit brusquement retiré sans qu'aucun acte fautif ne puisse, en apparence, l'expliquer ?⁴⁶ Les réflexions stériles de l'esthète vieillissant ne sont qu'une forme dégradée des fruits de l'imagination insatiable du jeune homme. Celle-ci ne remplissant plus son office, celles-là viennent la remplacer et contribuent elles aussi à empêcher toute expérience immédiate du monde. Lorsque Claudio jouissait encore d'une communion intime avec le monde, il n'était point distinct des choses qui reflétaient diverses facettes de son être. Un tel monde n'était, au vrai, qu'un songe, fruit d'une imagination qui n'en

⁴⁰ Seeba critique néanmoins l'emploi par Hofmannsthal du motif de l'intégration sociale. Celui-ci orienterait la pièce dans le sens d'une condamnation morale prononcée contre un être isolé, alors que les spécificités anthropologiques de l'esthète et les troubles qu'elles engendrent seraient passés sous silence. Cf. Seeba, *op. cit.*, not. p. 116-119.

⁴¹ « "Er sitzt [allein] am Fenster" [...], umgeben von aristokratischen Dekadenzen, ein einsamer König Midas in einer "Rumpelkammer voller totem Tand" [...]. Claudio ist ein Hamlet-Typ, der in notorische "Grübeleien" [...] fällt [...]" », in : Collel, *op. cit.*, p. 62 (les citations renvoient aux pages suivantes : GD1, p. 281 et p. 283).

⁴² *Ibid.*, p. 63 et 67.

⁴³ Michael Collel recourt à plusieurs termes empruntés au domaine médical. Il est question ici de « subjectivisme pathologique » (pathologischer Subjektivismus, *ibid.*, p. 67), là d'auto-dissection (« die Ich-Obduktion Claudios *ibid.*, p. 71), là encore de contamination par l'esthétisme (« mit dem Bakterium » [...] des Ästhetizismus verseucht », *ibid.*, p. 75), motif venant parachever la « pathographie » de Claudio (*ibid.*, p. 74).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁵ Alewyn, *op. cit.*, p. 69-70.

⁴⁶ « Was er [Claudio P. B.] nicht verstehen kann, ist, wie man einmal in der Gnade gewesen sein und dann auf einmal sie verloren haben kann, ohne zu wissen, wie man jenes verdient oder dieses verschuldet hat », in : Alewyn, *op. cit.*, p. 69.

offre qu'une image épurée. Rêve et réalité étaient alors indistincts. Dès lors qu'il était fondu dans le monde, Claudio était privé de la distance nécessaire pour recueillir les facettes de son être qu'il trouvait réfléchies dans les choses et les personnes. Quelle conscience aurait pu reconstituer l'image d'un Moi unitaire puisque, celle-là demeurant endormie, celui-ci acquérait les dimensions de l'univers ? A mesure que l'image de son être reflété par le monde pâlisait, elle perdait de sa cohérence, jusqu'à lui devenir étrangère. Les choses comme les êtres devenaient des obstacles opposant à l'être désorienté la résistance sensible de leur enveloppe. Parti en quête de lui-même, Claudio se heurtait au Néant. Quant au monde, théâtre de son errance, il n'était point distinct de celui de ses rêves, quoiqu'il en ait perdu tout l'éclat⁴⁷. De l'imagination fertile de son enfance ne sont restés que les fruits amers de ses réflexions. Au lieu de s'enrichir, ces deux fonctions de son esprit se sont mutuellement exclues⁴⁸. En soulignant le pouvoir corrosif de cette réflexion⁴⁹, les critiques omettent donc une nuance importante. Les méditations de Claudio ne sont infructueuses que parce qu'elles ne s'appuient sur aucune expérience immédiate de l'existence. L'activité stérile de sa pensée n'est que le pendant de celle débordante de son imagination, qu'aucune pause réflexive ne venait autrefois interrompre⁵⁰. Prisonnier d'un monde spectral, il ne jouit plus avec le monde physique d'aucun contact réel⁵¹. La contemplation des œuvres d'art a achevé de le lui ôter.

Michael Collel considère cette fuite éperdue dans l'art comme la conséquence directe d'une expérience du Néant qu'elle vient redoubler. Point n'est besoin cependant d'exhumer des vers, supprimés par Hofmannsthal dès la fin de l'année 1893, pour trouver une preuve tangible de cette expérience. Point non plus de convoquer Nietzsche, pour les besoins de l'explication⁵². Dès lors qu'il pensait avoir épuisé tous les secrets des êtres et

⁴⁷ « Verworrner Traum entsteigt der dunklen Schwelle, / Und Glück ist alles, Stunde, Wind und Welle! », GD1, p. 285.

⁴⁸ Nous verrons par la suite que le salut de Claudio aurait précisément pu venir de la réunion de ces deux facultés. La Mort invite en effet à considérer l'esprit comme un instrument permettant à l'homme d'instaurer un lien durable avec l'existence. Voir *infra*, paragraphe 1. 2. 4.

⁴⁹ Sur ce point, M. Collel semble avoir surpassé ses prédécesseurs. Il immortalise Claudio sous les traits d'un « hédoniste cérébral malade », maître dans l'art des vaines méditations et concurrençant en cela Hamlet (M. Collel, *op. cit.*, p. 67).

⁵⁰ R. Alewyn soulignait déjà que cette réflexion stérile n'était que la forme corrompue des rêves précoces (Alewyn, *op. cit.*, p. 69).

⁵¹ Claudio est aussi incapable qu'autrefois de connaître le monde. L'objet de sa réflexion n'est que l'ombre de celui-ci et ses fruits n'alimentent que son amertume. Les méditations d'Hamlet trouvaient encore un appui sensible dans le contact physique du crâne pesant dans sa paume. Claudio, lui, ne médite que sur un songe. Ses yeux sont devenus aveugles et ses oreilles sourdes au monde, comme il le reconnaît lui-même avant la venue de la Mort, cf. GD1, p. 284.

⁵² Il ne s'agit certes pas de nier les affinités du discours de Claudio avec la pensée nietzschéenne, néanmoins il semble abusif de voir dans celle-ci la clé de l'énigme de Claudio et de son destin. C'est pourtant ce que fait Michael Collel en s'appuyant sur des vers supprimés par Hofmannsthal dès la seconde édition du texte (cf. SW III,

des choses, Claudio ne pouvait que se heurter au Néant. La jeune fille séduite ou les œuvres d'art avidement contemplées n'ont été que des supports d'émotions destinés à ranimer le sentiment diffus qu'il avait de lui-même. Dès que celui-ci, un instant ravivé, pâlisait de nouveau, il s'en détournait. De ces expériences répétées n'ont résulté que déception et frustration croissantes. Certes, son imagination a longtemps compensé l'absence de toute expérience directe du monde⁵³, mais elle devait bientôt se consumer. Où aurait-elle pris l'oxygène que seule l'expérience de sentiments réels et non reproduits en rêve pouvait lui apporter ? C'est un Claudio vide d'expériences et de sensations qui arpente la pièce. Le gouffre qui s'est creusé en lui trouve son pendant dans la réalité spectrale que lui révèlent ses yeux éteints. L'existence de Claudio est une pente vertigineuse menant de la Totalité, qu'enfant il portait en lui, au Néant, seul héritage dont, adulte, il puisse jouir.

Si la vie de Claudio est demeurée confinée dans la solitude, l'heure de sa mort est peuplée de compagnons. Ses méditations sont interrompues par la venue d'un domestique effrayé par la présence de vagabonds dans le jardin de la propriété. L'homme fait à son maître le portrait détaillé d'individus dont la ressemblance avec Claudio est frappante. Comme lui, ils posent sur les choses le regard vide de leurs yeux éteints. Le domestique, terrorisé, jure qu'il ne s'agit point d'êtres humains. Il s'adresse ce faisant à un homme qui ne l'est guère davantage. Habitué au comportement étrange de son maître, il a toutefois cessé de s'inquiéter à son sujet⁵⁴. Ultime preuve de l'isolement de Claudio parmi ses semblables, profonde ironie de son existence. Cette vie ayant achevé de se transformer en mort, la Mort peut lui révéler le secret de la vie.

1. 2. 2. Aspects de la mort et du destin dans *Le Fou et la Mort*

L'appréhension du personnage de la Mort et de son rôle dans la pièce diverge selon les critiques. Les trois études considérées en font le pivot d'un discours moral, que celui-ci soit interprété positivement par R. Alewyn et M. Collel, ou négativement par H. C. Seeba. Ces trois analyses posent toutefois un certain nombre de difficultés qu'il s'agit de mettre à jour et de corriger.

« Varianten », p. 438, l. 13-24 et Collel, *op. cit.*, p. 70-76). Le recours à la pensée nietzschéenne permet à Collel d'interpréter la mort de Claudio comme l'expression d'une victoire de la volonté, guérie de son apathie. La suite de l'analyse montrera que cette victoire est très relative et, somme toute, une illusion.

⁵³ C'est son imagination qui projette sur les toiles muettes les réponses à ses questions (GD1, p. 284), elle qui, auparavant déjà, esquissait sur le visage d'une jeune fille séduite ses propres émotions (GD1, p. 295).

⁵⁴ Claudio constate lui-même cette indifférence: « Die Leute haben sich entwöhnt zu fragen / Und finden, dass ich recht gewöhnlich bin » (GD1, p. 285).

Dans le « programme moral », illustré selon Seeba par la pièce, la Mort remplirait un rôle ambigu⁵⁵. Certes elle symbolise la puissance du temps et introduirait une dimension de l'existence humaine jusqu'alors ignorée par Claudio. La Mort ne ferait pourtant que convertir une juxtaposition d'évènements en une continuité intégratrice, assimilée au motif hofmannsthalien du « monde des rapports »⁵⁶. Ces deux aspects ne sont, pour Seeba, que de deux facettes de la relation de l'esthète au temps. Bien que l'issue de la pièce semble réintégrer Claudio dans un système temporel cohérent, celui-ci apparaît comme une construction esthétique empêchant tout contact direct avec le monde. Le problème proprement anthropologique de l'esthète achèverait ainsi de disparaître sous la charge morale portée contre Claudio. Tel n'est pas l'avis de M. Collel qui propose une toute autre interprétation.

Le message moral que Seeba critique dans une perspective anthropologique est ici salué. Sous les traits d'une divinité païenne⁵⁷, la Mort ne serait pour Claudio que la condition d'une expérience inédite de son Moi. Son rôle pédagogique et moral consisterait en l'octroi d'un répit à ce Fou qui avait osé ignorer son existence. Ainsi seulement la venue de la Mort trouverait une justification ; car si Claudio n'a jamais vraiment vécu, pourquoi, demande le critique, devrait-il maintenant mourir ?⁵⁸ Dès lors, Collel dénie à la Mort ce rôle d'instance vengeresse, de Juge et de Sauveur, que Richard Alewyn, pour sa part, lui reconnaît.

Alewyn a, le premier, reconnu dans la Mort un messager du temps. Il est par contre le seul à en avoir identifié les deux visages. La mort fonde le temps humain ; en mettant un terme à l'existence elle en éclaire rétrospectivement le commencement. En montrant la dimension temporelle de l'existence, elle en révèle aussi la nature éthique ; les actes commis étant irréversibles, leurs conséquences le sont tout autant. La Mort personnifiée vengerait cette vie longtemps ignorée et orchestrerait le procès de ce Sot qui vient à présent l'implorer. Etant en elle-même la sentence, elle éclaire aussi cet esprit égaré et lui donne la possibilité de se racheter : jamais Claudio n'a vécu de sentiments aussi intenses qu'en cet instant. La mort à laquelle il acquiesce n'est donc plus celle qui venge et qui juge mais l'incarnation d'une vie qui naît du crépuscule de la conscience. Plus qu'une

⁵⁵ Voir Seeba, *op. cit.*, p. 117.

⁵⁶ L'expression « Welt der Bezüge » apparaît pour la première fois dans le discours intitulé *Le poète et l'époque présente* prononcé par Hofmannsthal en décembre 1906 dans plusieurs villes allemandes puis à Vienne en 1907. Cf. Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Reden und Aufsätze I (1891-1913)*, Francfort / Main, 1979, p. 68 (noté par la suite RA1, p. 68).

⁵⁷ Collel, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 78.

mort nietzschéenne, il s'agirait d'une mort schopenhauerienne, héritière des cultes à mystères. Elle oscillerait entre les traditions chrétienne et antique sans en recouper pleinement aucune⁵⁹. Une relecture de la pièce semble donner raison à Alewyn. Néanmoins on peut regretter, comme M. Collel, que la Mort, sous son premier visage, revête pour le critique les traits figés que lui confère la tradition chrétienne. La Mort pourrait-elle n'être ni juge, ni instance vengeresse, tout en conservant ce double visage, reflet des hésitations de l'écrivain ?

Membre vivant de la « grande ronde de l'existence », le jeune Claudio se sentait traversé par le « flux amoureux » qui en imprimait le mouvement⁶⁰. Il était dans les choses, et les choses se reflétaient en lui. Quand la Mort apparaît, elle se présente comme l'initiatrice de ces états⁶¹. Cette jouissance enfantine résultait d'une expérience originale de la mort effaçant les limites du Moi, donc de la conscience, dans la totalité du vivant. Ronde de la vie et ronde de la mort, sont, sous cet aspect, indistinctes. En supprimant les limites du Moi, cette communion avec le monde effaçait aussi toute trace de temporalité. Porté par le flux de cette vie et de cette nature qui s'offrait à lui, Claudio ignorait qu'il avait depuis longtemps franchi le seuil de l'existence⁶². La Mort, elle encore, vient le lui enseigner.

Sous son autre visage, la Mort révèle à Claudio la dimension du temps et de la finitude. Devant cet être récalcitrant qui implore sottement un répit, elle fait défiler des ombres qui révèlent la signification profonde du destin humain. Parmi elles, un lien secret unit la mère et la jeune fille. Toutes deux, en acceptant de se livrer à autrui par amour, ont su se lier au monde. Cette communion, durable chez la mère qui a engendré, a été éphémère chez la jeune fille, abusée par l'insincérité de Claudio. Etre joueur, celui-ci l'a volée à son propre ami, avant de s'en détourner, une fois son plaisir satisfait. Ce que cet ami ne pouvait recueillir de l'expérience amoureuse, il l'a cherché dans une vie itinérante où chacun de ses actes l'a lié aux autres individus; sa mort, cruelle, ne l'a pas pourtant pas frappé ignorant du secret de l'existence. Suivant leur propre voie, ces êtres ont découvert ce que Claudio avait recueilli passivement comme le don précoce de l'existence. Ces trois êtres ont reçu du monde, auquel ils ont consenti à s'abandonner, le don de leur Moi ; Claudio, croyant depuis toujours posséder le sien, s'est ôté jusqu'à la possibilité de le

⁵⁹ Alewyn, *op. cit.*, p. 76-77.

⁶⁰ Cf. GD1, p. 287.

⁶¹ Les premières paroles de la Mort à l'intention de Claudio lui révèlent le secret de ses expériences précoces : « In jeder wahrhaft großen Stunde, / Die schauern deine Erdenform gemacht, / Hab ich dich angerührt im Seelengrunde / Mit heiliger, geheimnisvoller Macht », GD1, p. 289.

⁶² « Wie abgerißne Wiesenblumen / Ein dunkles Wasser mit sich reißt, / So glitten mir die jungen Tage, / Und ich hab nie gewußt, daß das schon Leben heißt », GD1, p. 289.

connaître. Chacun a donc, à sa manière, réalisé dans le temps et l'espace des possibilités que leur être recelait : la mère, en accomplissant son destin de mère, la jeune fille, celui de l'aimée, l'ami, celui d'un aventurier. Certes la maternité a été source d'angoisses, la jeune fille a souffert de son amour rejeté, l'ami de son affection brimée. Claudio, tout en étant la cause de ces souffrances, leur a aussi permis de se trouver. Pourtant, seuls ces êtres ont endossé le rôle qu'ils s'étaient vu confier à leur naissance sur la scène du monde. Désirant choisir lui-même son destin, Claudio est devenu, à son corps défendant, le jouet de celui-ci. De même qu'il a méconnu le sens de la mort, qu'il avait pourtant rencontrée, il a méconnu celui de la vie, dont il s'est à jamais coupé.

De cette analyse résultent trois conséquences. Le rôle assumé de leur vivant par les proches de Claudio n'était autre que leur destin. S'ils n'ont pu le choisir, ils ont du moins œuvré à sa réalisation dans le monde. La ronde des morts n'est autre que celle des vivants dont Claudio s'est lui-même exclu. Le monde empirique, théâtre du « Jeu de la Vie », a pour maître et régisseur la Mort. Si Claudio a été, de son propre aveu, un mauvais comédien⁶³, c'est que, refusant d'investir pleinement la scène du monde, il s'est contenté de jouer avec des possibilités d'existence, sans en accomplir aucune. Or, un homme ne peut accepter les jouissances d'une vie sans en goûter aussi les peines⁶⁴. Claudio a-t-il pour autant été sans destin, comme l'affirme Alewyn⁶⁵ ? Nul homme ne le peut. A défaut de l'accomplir par des choix conscients et des actes positifs, Claudio l'a réalisé par un acte négatif : sa vie n'a été qu'un renoncement⁶⁶. Trop orgueilleux pour se considérer digne d'une vie de souffrances, il s'est consumé en attente, croyant ainsi demeurer fidèle à lui-même. Les actes qu'il a commis avec insouciance ne sont pourtant pas restés sans conséquences. Claudio a infligé à ses proches des peines qui ont terni l'éclat de leur vie

⁶³ « Wie auf der Bühne ein schlechter Komödiant [...] », GD1, p. 296.

⁶⁴ H. C. Seeba déplore pourtant une instrumentalisation du motif de la « scène de la vie » par Hofmannsthal. Ce motif, mis au service du message moralisateur de la pièce, appuierait la démonstration des bienfaits de l'intégration sociale. La métaphore servirait « l'auto-critique morale » de l'esthète et non, comme cela était le cas chez Montaigne ou Shakespeare, une critique de la société qui impose à l'homme de réprimer son être véritable pour endosser un rôle de pure convention. (cf. Seeba, *op. cit.*, p. 139-141). Pourtant, l'apparition des trois personnages et la remarque de Claudio ne semblent pas traduire l'éloge par l'écrivain d'une intégration sociale, remède à tous les maux. Hofmannsthal connaissait bien la duplicité des êtres dont l'éloquence et le comportement en société sont contredits par leurs actes. Les trois personnages avouent chacun avoir connu des souffrances dont Claudio est en grande partie responsable. Néanmoins ces peines ont été compensées par la satisfaction de se voir offrir un sentiment puissant de leur être en échange de l'acceptation de cette vie et de leur destin. En refusant ceux-ci, Claudio se condamnait à ne connaître qu'aigreur et frustration. Au lieu de convoquer un tribunal et de prononcer un verdict, la pièce met en lumière ce qui, selon Seeba, est précisément occulté : les conditions anthropologiques de l'existence.

⁶⁵ « [Claudio] lebt ohne Welt und ohne Schicksal in dem Kerker seines Ich dahin », Cf. Alewyn, p. 68 (nous soulignons).

⁶⁶ « In müdem Hochmut hegend, in Entsagen / Tief eingesponnen, leb ich ohne Klagen / in diesen Stuben dieser Stadt dahin », GD1, p. 285 (nous soulignons).

ou attisé la haine qui couvait en eux. Si les propos de la mère ne trahissent aucun reproche et ceux de la jeune fille les esquissent à peine, l'ami brimé ne dissimule point sa rancœur⁶⁷. Il endosse le rôle de l'accusateur mais non celui d'un juge ni d'un exécuter de peine. La vie s'est depuis longtemps chargée de ces tâches et la mort ne vient qu'en révéler le sens à la conscience de l'infortuné.

En menant l'existence d'une ombre, Claudio a payé le prix de son orgueil. Alewyn, qui en convient, fait néanmoins de la Mort un agent chargé d'instruire un procès et de prononcer une sentence. Ce paradoxe ne peut se comprendre que si l'on se réfère à la dualité de la Mort. Arborant son premier masque, elle punit Claudio en le privant d'un répit. Néanmoins, son rôle consiste aussi à lui faire prendre conscience d'une sentence que la vie, par ses propres moyens, a depuis longtemps appliquée. La Mort n'est pas un juge, elle endosse tout au plus un rôle d'assesseur⁶⁸. Reste que Claudio s'est bien conduit en aveugle et qu'il ne peut à présent agir en initié du secret de l'existence⁶⁹. En a-t-il même percé le secret ? Une analyse de ses propos conduit à en douter.

1. 2. 3. Les paroles et les actes : la faute de Claudio

L'ami de Claudio reconnaît en celui-ci un orateur habile et un séducteur. Cet être inquiet et méfiant à l'endroit du langage a cru trouver un ami capable de traduire ce que lui-même ne pouvait exprimer. La verve du jeune Claudio résultait pourtant d'une ivresse trompeuse : enivré de paroles, il l'était en réalité de lui-même. Chaque situation lui

⁶⁷ Dans une lettre de 1898 à Ludwig Ganghofer, qui projetait de mettre en scène le drame lyrique, Hofmannsthal expliquait à propos de l'ordre d'apparition des visiteurs appelés par la Mort : « Die Steigerung lag für mich darin, dass in der Erscheinung der Mutter nichts von Vorwurf anklingt, in der Rede des Mädchens ein sanfter Vorwurf, während der Freund mit den heftigsten Anklagen zu dem letzten Monolog überleitet [...] », cf. SW III, *Der Tod und der Tod*, « Zeugnisse », p. 453.

⁶⁸ Cette idée rejoint celle que M. Collet, par une tout autre voie, met à jour en ces termes : « Das dargelehnte Leben, als Sparbuch verwaltet, wird sich rächen – und nicht ein Tod » (cf. Collet, *op. cit.*, p. 81). Collet pense ainsi réfuter l'idée d'une mort vengeresse avancée par Alewyn. Les propos de celui-ci sont pourtant plus nuancés que ne le reconnaît son cadet, quoiqu'ils ne soient pas exempts d'ambiguïté. Alewyn présente bien la Mort comme l'instrument de vengeance de la vie. Il précise néanmoins que les peines confessées par Claudio constituent déjà une punition. La Mort ne vient pas tant appliquer un arrêt qu'éveiller la conscience de Claudio sur les causes exactes de ses maux. En ce sens Alewyn peut, à juste titre, conclure que seule la conscience de Claudio, d'abord saisie d'effroi par la venue de la Mort, s'éteint dans la scène finale (cf. Alewyn, *op. cit.*, p. 76).

⁶⁹ Il importe ici de nuancer les propos de Richard Alewyn qui identifient dans le mépris de Claudio pour les autres une des sources de sa culpabilité. La dimension temporelle négligée par Claudio est aussi celle qui fonde la dimension éthique de l'existence. Il n'est donné à aucun homme de pouvoir inverser le cours du temps ni d'effacer les traces des actes accomplis. Les conséquences de ces actes sont elles aussi indélébiles et durables. « Une faute morale ne peut être réparée, car ses conséquences ne peuvent plus être levées », conclut le critique (Alewyn, *op. cit.*, p. 72). Ceci vaut certes pour Claudio mais non pour un autre, s'il lui est donné de vivre plus longtemps. Ayant pris conscience de sa faute, l'individu peut compenser celle-ci par un acte qui, cette fois, sera pleinement conscient. Ce qui a été fait ne sera certes pas effacé mais racheté par l'acte suivant. Hofmannsthal a fait mourir Claudio pour donner aux figures de ses œuvres ultérieures la possibilité de se racheter : ainsi en est-il de la Femme sans ombre dans l'opéra et le conte éponymes ou encore du Mendiant dans le *Grand Théâtre du monde à Salzbourg*.

rappelant une expérience intime, il la célébrait en des termes évoquant mille autres expériences similaires. Les mots ne désignaient plus dans sa bouche la chose elle-même mais l'évocation par cette chose de sensations déjà éprouvées. Ils dressaient devant le monde l'écran de son Moi et l'empêchaient d'appréhender le caractère unique de chaque expérience. Comment croire dès lors que l'ardeur nouvelle de sa prière revête plus de sincérité que les lettres qu'il envoyait autrefois à son aimée⁷⁰ ? En implorant la Mort de lui donner un répit, Claudio témoigne d'une incompréhension aussi grande que celle à l'égard de la vie⁷¹. Sa bouche, autrefois si prompte à citer Horace⁷², entonne à présent un autre credo. Bien, Mal, Fidélité et Liens sont les mots qu'il jette à la face impassible de la Mort. Les sages principes qu'il évoque ne sauraient pourtant avoir de résonance chez un être qui a toujours méconnu la sphère temporelle dans laquelle seule ils revêtent un sens⁷³. La pensée qu'il professe n'a jamais été incarnée par lui⁷⁴, comment dès lors la Mort ne verrait-elle pas en lui un sombre niais? De fait, pas plus qu'il ne mesure la profondeur de ses paroles, Claudio n'envisage les implications de son choix final.

H. C. Seeba analyse la fin de la pièce comme le triomphe de l'instance morale, incarnée par la Mort, sur l'amoralité de l'esthète. Hofmannsthal liquiderait un problème en en dissimulant de nombreux aspects et propagerait ainsi un faux remède. M. Collet voit au contraire dans cet acte le triomphe de l'être nietzschéen préférant vouloir la Mort plutôt que ne vouloir rien. Sa volonté défaillante ferait place à la Volonté de puissance. L'expérience dionysiaque de la Mort, ouvrière de sa purification, lui ferait prononcer, à la lumière apollinienne de sa conscience, le souhait de mourir⁷⁵. Pour séduisantes que soient ces analyses, elles tendent à dissimuler le caractère profondément ambigu de la scène finale. Quelle est donc cette Mort à laquelle Claudio acquiesce avec empressement ?

⁷⁰ GD, p. 291

⁷¹ Richard Alewyn notait déjà dans son essai : « In diesem wahnwitzigen Wunsch einer Wiederholung des Lebens gipfelt und endet Claudios "Torheit". Denn er versteht damit den Tod sowenig wie das Leben », cf. Alewyn, *op. cit.*, p. 72.

⁷² C'est ce que rappelle l'ami de Claudio dans son monologue, cf. GD1, p. 294.

⁷³ Le recul des années permet à Hofmannsthal de consigner dans ses carnets cette remarque : « In *Tor und Tod* : eine solche Stelle wie : "ich füg mich so, daß Gut und Böse über mich Gewalt..." heißt : Gut und Böse hat keine Gewalt : ich glaube sie nicht, weil ich sie nicht vom vitalen Urgrund des Erlebnisses her empfangen habe [...] », in : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Reden und Aufsätze III. 1925-1929. Aufzeichnungen*, Francfort / Main, 1980, p. 624 (cité par la suite RA3, p. 624).

⁷⁴ La pièce effleure un problème essentiel dont l'ensemble des œuvres postérieures se fait l'écho : l'adéquation entre les paroles et l'expérience, ou entre les paroles et les actes. Nous y reviendrons lorsqu'il sera plus loin question du drame lyrique *L'Empereur et la Sorcière*, cf. *infra*, paragraphes 3. 1. et 3. 2.

⁷⁵ « Der Kunst- und Lebensdilettant Claudio, der [...] mit dem Bakterium [...] des Ästhetizismus verseucht ist, [...] braucht die dionysische Sterbestunde, um schließlich, geläutert und bekehrt, mit einer apollinisch-klaaren Sicht auf den *modus vivendi* den Willen zum Tod bekunden zu können [...] », in : Collet, *op. cit.*, p. 75-76.

Si la figure de la Mort rappelle celle des moralités chrétiennes, elle demeure, sous son autre facette, très proche des mystères antiques. Comprise en ce sens, elle constitue le prélude à une renaissance ici-bas⁷⁶. A première vue, Claudio semble bien renouer avec l'état précoce de son être où sa conscience endormie laissait place à la vision onirique d'un monde dont il occupait le centre. Néanmoins, l'expérience de la mort à la fin de la pièce se distingue de celle, précoce, du rêve éveillé. Cette expérience passée faisait de Claudio un somnambule susceptible à tout moment de s'éveiller, donc de prendre conscience qu'il appartient avec les autres êtres à un même niveau de phénoménalité. En surgissant devant lui, la Mort provoque l'éveil tardif de sa conscience et lui permet pour la première fois d'éprouver des sentiments authentiques. Pourtant, elle ne fait pas de lui un être éveillé et conscient des limites de son être. Après avoir levé le voile de ses illusions, la Mort le plonge dans un état qui dissipe ces limites de façon irrémédiable. Elle convertit une expérience précoce mais éphémère en un état durable, le sommeil léger de la conscience en une extinction définitive de celle-ci⁷⁷. Entre le sommeil et la mort, l'expérience d'un monde spectral n'a été que l'anticipation du Néant. Certes, Claudio a été effleuré dans sa dernière heure par le mystère de la vie lui révélant l'unicité de chaque instant et de chaque être. Il ne meurt pas ignorant, ni ignoré par la grâce. Néanmoins, il demeure, d'un bout à l'autre de la pièce, un spectateur ; il ne peut retenir les morts, ni se confier à eux, n'ayant jamais souhaité le faire de leur vivant. Il s'est privé par son aveuglement de ce que chaque individu reçoit avec la naissance en partage : avec le pouvoir de faillir, celui de se racheter, non par la parole, mais par les actes.

On ne peut donc rapprocher cette mort de l'état précoce du rêve sans en souligner immédiatement les spécificités. On ne saurait en outre voir comme M. Collel dans l'expérience ultime de Claudio celle de son être véritable⁷⁸. Il lui aurait fallu pour cela être plus qu'un simple spectateur et regarder à la lumière sa conscience éveillée ce que son aveuglement passé lui avait caché. Claudio restera à jamais frustré de l'expérience du don de sa personne à autrui qui lui aurait permis de s'ouvrir à la dimension éthique de

⁷⁶ Cette interprétation recoupe celle, ancienne, de Karl J. Naef, qui voyait dans la mort de Claudio un processus de métamorphose, prélude à une renaissance intérieure du personnage. Celui-ci renouerait avec l'état glorieux de son enfance, bien qu'il se soit entre-temps ouvert à la « loi morale de l'existence », incarnée par les morts-vivants (cf. K. J. Naef, *Hugo von Hofmannsthals Wesen und Werk*, *op. cit.*, p. 54-55 et 58-62). Cette interprétation ne rend toutefois pas compte de la double dimension que revêt la mort dans cette pièce.

⁷⁷ Comme l'explique à juste titre Richard Alewyn, cette conception de la mort est très proche de celle de Schopenhauer, lequel désignait comme l'extinction du « principe d'individuation » (Individuationsprinzip), ce que le jeune écrivain avait déjà appelé, dans un autre drame lyrique, une « plongée dans les profondeurs de l'inconscient » (« [ein] im Unbewußten Untersinken »). Cf. R. Alewyn, *op. cit.*, p. 76 GD1, *Der Tod des Tizian*, p. 258.

⁷⁸ Collel, *op.cit.*, p. 87.

l'existence. Son discours final revêt dès lors une profonde ironie. Croyant amender par ses paroles une existence incomprise, il convertit l'expérience passée du rêve en celle, durable, de la mort. Certes il meurt moins ignorant des choses de la vie qu'il ne l'était encore lorsqu'il implorait la Mort⁷⁹. Néanmoins, pas plus ses dernières paroles que ses vaines implorations ne proviennent d'une expérience immédiate de l'existence. Elles résultent de celle de la mort, première réalité de l'existence à laquelle sa conscience éveillée se voit confrontée. Le personnage de la Mort, agent de cette révélation, règle aussi, en maître du temps, le cours de son existence. Spectateur jadis de son image réfléchi par le monde, comme Narcisse de son reflet dans l'onde, Claudio l'est à présent de sa propre incapacité à vivre, reflétée dans le miroir de sa conscience. En acquiesçant à la mort, il ne fait que satisfaire le désir secret de voir s'éteindre cette conscience qui lui a révélé l'inconsistance de sa vie. La réaction de la Mort, secouant la tête, est dès lors plus éloquente qu'un long discours⁸⁰. Son étonnement de le voir tenter d'expliquer rationnellement ce qui ne peut être saisi que dans l'expérience immédiate est teinté d'ironie⁸¹. De sa jeunesse, Claudio n'a conservé qu'une fausse assurance, fruit des belles paroles, de sa vie d'homme mûr, que l'impuissance à poser sur l'existence un regard sans voile⁸². Que lui a-t-il manqué pour qu'il puisse découvrir par lui-même ce que seul l'instant de sa mort lui révèle ?

1. 2. 4. Le mystère de la Vie et de la Mort

Hofmannsthal a insisté à plusieurs reprises sur la tristesse émanant de cette pièce⁸³. Celle-ci n'est pas plus levée par l'illusoire triomphe de l'homme nietzschéen (M. Collet) que

⁷⁹ Grâce à l'éveil de sa conscience, Claudio a pu s'ouvrir à la réalité des autres hommes et donc à la dimension éthique de l'existence. En ce sens, Hofmannsthal a raison d'assimiler l'expérience de Claudio à une transfiguration qui rejaillit sur l'ensemble de la pièce (cf. RA3, *Aufzeichnungen*, 1894, p. 376). Néanmoins, cet aspect n'ôte pas à celle-ci toute son ambiguïté, comme le paragraphe suivant va le révéler.

⁸⁰ Cf. GD1, p. 297-298.

⁸¹ Cette ironie a rarement été relevée par les critiques alors que tous s'accordent à en reconnaître l'effet dans *L'Eventail Blanc*, drame lyrique de quatre ans postérieur. Elle reflète cette distance que l'auteur parvient à conserver vis-à-vis de lui-même et des difficultés qu'il rencontre et dont ses œuvres se font l'écho. L'ironie qui teinte le drame de 1897 n'est pas une pose affectée de la part de l'écrivain. Elle manifeste cette distance qui lui permet de progresser là où ses créatures échouent. Aussi traverse-t-elle de façon souterraine non seulement ses drames lyriques mais aussi plusieurs de ses essais, contemporains de ces pièces et qui en reprennent les thèmes.

⁸² Ainsi s'applique à Claudio cette réflexion qu'Hofmannsthal place dans la bouche du prologue dans *L'Eventail blanc* : « Merkt auf, Ihr guten Herrn und schönen Damen: / Nun kommt ein Spiel, das hat nicht größte Kraft / Als wie ein Federball. Sein ganzer Geist ist dies: / Daß Jugend gern mit großen Worten ficht / Und doch zu schwach ist, nur dem kleinen Finger / Der Wirklichkeit zu trotzen », in : GD1, *Der weiße Fächer*, p. 455.

⁸³ A Ernst von Wolzogen, qui souhaitait mettre en scène *La Fou et la Mort*, Hofmannsthal explique qu'il n'est point besoin de costumes ni de décors. La tristesse de la pièce produit à elle seule un effet suffisant (« *Der Tor und der Tod* [...] braucht weder Costüme noch Decorationen und ist einer gewissen menschlichen Wirkung schon

l'apparent discours moralisateur de la pièce (H. C. Seeba). Claudio, à la différence de ceux qu'il a côtoyés, s'est montré incapable d'aimer. Tout au plus a-t-il, comme Narcisse, succombé aux charmes de ses propres reflets. Or, c'est l'expérience de l'amour qui a permis à ces êtres de se lier au monde et de se connaître eux-mêmes, elle qui leur a révélé le secret dont la Mort se fait à présent le messager. Contrairement à ce qu'affirme Seeba, l'écrivain éclaire bien une dimension essentielle de l'existence humaine qui fait défaut à l'esthète. La pièce révèle cette carence anthropologique plus qu'elle ne cloue au pilori un être sans cœur. Claudio n'a pu s'intégrer au monde car il a craint, en se livrant à autrui, de se perdre tout à fait. En outre, il n'a su user de son esprit qu'en donnant libre cours à son imagination. Victime de ses propres chimères, il a dédaigné la réalité sensible qu'il a cru dépourvue de sens. C'était ignorer la capacité de son propre esprit à le révéler, comme le lui enseigne la Mort :

« En chacun de vous sourd un esprit fidèle
 Qui ordonne d'insuffler des liens
 A ce chaos de choses mortes
 Et d'en faire votre jardin
 Où déployer vos actes, vos plaisirs et vos peines.
 Malheur à toi s'il me faut te l'apprendre seulement maintenant !»⁸⁴

Parmi les études citées, aucune ne s'attarde sur ces vers⁸⁵. On trouve cependant quelques lignes à leur sujet dans un article de Benjamin Bennett⁸⁶. Ces vers résument selon lui le message de la pièce qui révèle l'absurdité de l'existence et le devoir pour les hommes d'y jouer malgré tout un rôle. Seuls les fantômes qui hantent la conscience de Claudio auraient été de bons acteurs. Agissant dans l'illusion consciente d'un monde bien ordonné, ils ont accepté courageusement la confrontation avec la mort, à laquelle ils savaient ne pouvoir se soustraire. Le monde consisterait en un chaos de choses inertes auxquelles l'esprit seul conférerait arbitrairement un ordre dont seraient déduites la

durch seine Traurigkeit sicher »), in : SW III, p. 449. Voir également l'extrait de la lettre d'Hofmannsthal à Edgar Karg von Bebenburg datée du 30 Mai 1893 (in : *ibid.*, p. 447).

⁸⁴ « Im Inneren quillt euch treu ein Geist, / Der diesem Chaos toter Sachen / Beziehung einzuhauchen heißt / Und euren Garten draus zu machen / Für Wirksamkeit, Beglückung und Verdruß. / Weh dir, wenn ich dir das erst sagen muß! », GD1, p. 290.

⁸⁵ Bien qu'Hofmannsthal ait procédé à plusieurs coupes dans la pièce, en vue de sa mise en scène, il n'en a jamais ôté les vers cités (voir les indications fournies par l'édition critique, in : SW III, p. 430-445). Ces vers sont pourtant absents de l'édition Reclam, datée de 2000, cf. Hugo von Hofmannsthal, *Lyrische Dramen*, Stuttgart: Reclam, 2000, p. 68.

⁸⁶ B. Bennett, *art. cit.* (note 38).

signification et l'orientation de l'existence⁸⁷. Pour Bennett, la Mort revêt en outre le double statut d'idée et de réalité. En tant qu'idée, elle n'est qu'une projection de la conscience de Claudio, grâce à laquelle il parvient, par un retour réflexif sur son existence, à en percevoir le secret. En tant que réalité, la mort incarnée par le corps sans vie de Claudio permet au public de se confronter à cette ultime expérience de la vie sans en subir les conséquences. Quoi qu'il en soit, le mystère de l'existence demeure entier : « La vie », explique B. Bennett, « n'est qu'une scène sur laquelle nous nous créons arbitrairement un rôle, conscients de l'absurdité de celui-ci »⁸⁸. C'était néanmoins se tromper sur le sens des propos adressés par la Mort à Claudio.

La pièce d'Hofmannsthal traduit une opposition entre deux conceptions antinomiques de la vie et de la mort qui n'est pas levée à l'issue de la pièce. La mort qui plonge la conscience dans un sommeil temporaire (instants d'élection de l'enfance) ou définitif (extinction de la conscience) est aussi celle qui lui a révélé peu avant les limites temporelles de l'existence. De même, la vie soustraite aux lois du temps et de l'espace s'efface derrière celle qui leur est subordonnée et revêt pour cette raison une dimension éthique. Ces appréhensions contradictoires de la vie et de la mort découlent de conceptions antinomiques de la réalité.

Le jeune Claudio se sentait porté par un courant de vie animant l'ensemble de la Création et qu'il assimilait à un « flux d'amour » (« Liebesstrom »)⁸⁹. Maillon de cette « ronde de la vie », il semblait en être aussi la source et l'ordonnateur, usurpant le rôle traditionnellement conféré à Dieu. C'est une expérience similaire qu'éprouvera lord Chandos, auteur fictif d'une lettre rédigée en 1901 par Hofmannsthal⁹⁰. Dans la première partie de cette lettre destinée à Francis Bacon, le jeune lord décrit la jouissance que lui procure le spectacle d'un monde harmonieux. De même qu'il sent en toute chose la présence de la « Nature », il découvre en celle-ci sa propre présence. Chandos semble occuper le centre de la Création, dont il devient, comme Claudio, l'unique auteur⁹¹.

⁸⁷ « [O]nly by confronting himself with the idea of death can [Claudio recognize] that life, as Death says specifically, is never anything but temporary and arbitrary creation of apparent order or "Beziehung" in what always remains fundamentally a "Chaos toter Sachen", [...] he recognizes that [...] all ordered reality of ourselves, is never anything but a fleeting apparition, the impermanent organization and animation by "Geist" [...] of dead elements which tend normally into chaos », Bennett, *art. cit.*, p. 268.

⁸⁸ « Life is nothing but a "Lebensbühne" upon which he arbitrarily contrive a game for ourselves in the face of our own knowledge of its absurdity [...] », Bennett, *art. cit.*, p. 270.

⁸⁹ GD1, p. 287.

⁹⁰ Cf. *Ein Brief*, in : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, Francfort / Main : Fischer, 1979, p. 461-472 (noté ultérieurement E, p. 461-472).

⁹¹ « In allem fühlte ich Natur [...], in aller Natur fühlte ich mich selber [...] ; überall war ich drinnen [...] », in : E, p. 464.

La deuxième partie de la lettre décrit une expérience bien différente, qui fait entrer le Moi dans un rapport nouveau avec le monde. Le plus insignifiant des objets semble être traversé par un flux qui évoque aussi à Chandos l'onde d'un amour mystérieux⁹². Loin de se fondre totalement en ces êtres et ces choses, il se sent investi d'une profonde sympathie pour eux. Ce sentiment, s'il manifeste une proximité qui confine à la fusion, maintient toutefois la distinction entre sujet contemplant et objet contemplé. Chandos est en eux en même temps qu'il demeure en lui-même ; il a part à un principe qui s'exprime au travers des choses et des êtres, comme au travers de son propre corps⁹³. Il ne s'agit pourtant pas de ce courant vital dont il se disait auparavant pénétré. Seul le maintien de la distinction entre le Moi et les choses permet de saisir cette présence de l'Infini. Le flux vital supprimait les limites imposées par l'enveloppe des choses ; l'Infini qui se révèle maintenant à Chandos n'apparaît qu'au prix de leur maintien. Seul le travail de la conscience permet d'appréhender ces choses et soi-même comme la manifestation d'un même principe qui offre au monde sa cohérence secrète.

L'expérience du flux vital dénué de toute dimension spirituelle se rattache à une conception vitaliste reprise, à la fin du XIX^e siècle, par les tenants de la « Lebensphilosophie »⁹⁴. Cette dimension de l'œuvre précoce d'Hofmannsthal entre néanmoins très tôt en concurrence avec une autre conception. Celle-ci est illustrée par les propos de la Mort et transparaît dans ceux de Chandos dans la seconde moitié de sa lettre. Ces deux textes, étayés par des notes personnelles, révèlent une conception de l'univers consistant tout entier en un principe spirituel. A « l'esprit », grâce auquel l'individu peut saisir la réalité des autres hommes, s'associe le principe spirituel qui traverse les êtres et rend ceux-ci ontologiquement parents, quoique physiquement distincts. En usant de son esprit, Claudio aurait pu entrer dans une autre relation au monde ; il se serait ainsi ouvert à la dimension éthique de l'existence, absente du principe vital dont, enfant, il se sentait

⁹² « Diese stummen und manchmal unbelebten Kreaturen heben sich mir mit einer solchen Fülle, einer solchen Gegenwart der Liebe entgegen, daß mein beglücktes Auge auch ringsum auf keinen toten Fleck zu fallen vermag », E, p. 469.

⁹³ Ce principe est désigné tour à tour comme un « flux de sentiment divin » (« [ein] Flut göttliches Gefühles »), un « fluide de vie et de mort, du rêve et de la veille » (« ein Fluidum des Lebens und des Todes, des Traumes und Wachens »), et enfin comme la « présence de l'infini » (« [die] Gegenwart des Unendlichen »), cf. E, *Ein Brief*, p. 467 ; 468 et 469.

⁹⁴ Au terme allemand « Lebensphilosophie » correspond le français « vitalisme ». Nombreux sont les travaux qui reconnaissent une influence majeure de ce courant sur l'écrivain. Elle serait même perceptible dans son œuvre de maturité. Cette analyse se retrouve à différentes phases de la recherche hofmannsthaliennne, des plus précoces aux plus récentes. Il existe, sur ce point, une continuité entre des travaux anciens comme celui d'Otto Friedrich Bollnow (*Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter*, Stuttgart : W. Kohlhammer, 1953, p. 15-30) et des études récentes comme celle de Claudia Bamberg (*Hofmannsthal: der Dichter und die Dinge*, Heidelberg : Winter Verlag, 2011, not. p. 21-22 et p.113-128).

traversé. Chandos s'étonne pour sa part que le plus insignifiant des objets puisse lui révéler la présence d'une harmonie unissant son être au monde. La participation aux choses sensibles, habitées comme son être par l'Infini, ne supprime pas les limites physiques des corps. Hofmannsthal note en 1895 que les hommes, à l'image des couleurs qui distinguent les formes entre elles, ne sont que des prismes recueillant la lumière qui s'écoule en eux. Celle-ci est désignée tantôt comme « l'Être », tantôt comme « Dieu » ou « Son amour » qui anime les choses⁹⁵. Tandis que Chandos pouvait encore être sensible à cet « amour » qui semblait s'écouler depuis les choses dans son propre corps, Claudio, aveugle et sourd au monde, n'en était plus capable. Le pouvoir d'aimer et de recevoir l'amour d'autrui est intimement lié à cette faculté de l'esprit permettant de saisir le principe qui unit les choses et revêt, lui aussi, une nature spirituelle.

L'ambiguïté de la pièce ressort de la confrontation non résolue entre deux conceptions métaphysiques qui s'excluent. Bien qu'Hofmannsthal ne semble pas en avoir eu clairement conscience, il conserve ses distances vis-à-vis de Claudio, instrument de sa réflexion. Posant des questions qui demeurent sans réponse, ce personnage tente de trouver par lui-même un sens à son existence. Ainsi se reproduit la confrontation stérile qui avait caractérisé son rapport aux œuvres d'art. Une ironie tragique veut que pas plus qu'il ne comprenne la réponse muette des tableaux, il ne parvienne à s'ouvrir entièrement au mystère de la mort. Et si l'auteur lui ménage une échappatoire, celle-ci est loin de constituer une véritable solution à ses problèmes⁹⁶.

1. 2. 5. *Le Fou et la Mort* : bilan et mise en perspective

La pièce présente le destin d'un homme qui, aveuglé par ses rêves, s'est ôté la possibilité de connaître les richesses et les exigences d'une vie terrestre. L'erreur de Claudio réside dans les choix qu'il a réalisés et le renoncement qu'il a professé. Désirant plus qu'un destin de mortel, il a nié les lois élémentaires de l'existence. Il ne s'est rendu coupable envers la vie qu'en se rendant coupable envers lui-même et, de la sorte, envers autrui. Mais s'il a causé des peines à ses proches et amis, Claudio, parce qu'il s'est lié malgré lui au monde, n'a pas été étranger à leurs joies, empêchant seulement que celles-ci deviennent pérennes. La pièce enseigne que Bien et Mal n'ont de signification que dans la sphère temporelle. Elle montre aussi que l'individu qui s'égare possède les moyens de

⁹⁵ Cf. RA3, *Aufzeichnungen*, 1895, p. 407.

⁹⁶ Richard Alewyn, qui l'avait bien compris, notait dans son essai : « Der Tod ist hier nur ein Ausweg, keine Lösung », in : *ibid.*, *op. cit.*, p. 77.

se retrouver. L'issue de ce drame fait de Claudio plus un Sot qu'un coupable, car si tel était vraiment le cas, il faudrait qu'elle reconnaisse ce statut à l'humanité tout entière. La pièce instruit moins un procès qu'elle tente d'appréhender les mystères de la vie et de la mort unis dans celui de l'amour. A ce titre, la structure de la pièce revêt une signification importante.

L'ambiguïté qui caractérise l'issue de la pièce empêche d'y reconnaître une illustration parfaite du Proverbe, comme le fait Seeba⁹⁷. Cette œuvre est plus proche du mystère, tel qu'il était pratiqué dans le cadre du culte d'Eleusis : elle révèle la nature de la mort et donc celle de la vie. C'est aussi ce que suggère R. Alewyn en montrant que la pièce évolue de la structure initiale d'une moralité vers celle du mystère⁹⁸. Par ailleurs, la pièce présente l'esquisse d'une structure qu'Hofmannsthal reprend et enrichit dans certaines œuvres ultérieures⁹⁹. Elle met en scène le Jeu de la Vie et de la Mort, orchestré par celui qui en est le Maître, et joué par Claudio, son principal protagoniste. Ce premier niveau du jeu est mis en abyme dans un second qui consiste en l'apparition successive des trois fantômes. Le déroulement de la pièce révèle que Claudio, membre de la ronde des vivants, n'est que l'ombre de ceux qui appartiennent à la ronde des morts. Dès lors, la pièce tout entière constitue le symbole de l'existence humaine dont elle éclaire les égarements et leur possible résolution. Claudio n'apparaît plus comme un être isolé mais comme le maillon d'une chaîne qu'Hofmannsthal tente de reconstituer. Contrairement à ce qu'affirme Seeba, ce processus d'intégration ne sert aucun programme moral mais alimente les réflexions de l'écrivain qui revêtent, elles, un caractère proprement éthique.

En spectateur du Jeu de l'existence dont il est un maillon, Hofmannsthal est aussi le premier spectateur de sa pièce. Les rôles qu'il crée sont un moyen d'envisager des attitudes possibles face à cette existence dont il ne parvient pas encore à percer le secret. Loin de refléter l'absurdité du monde, comme le prétend B. Bennett, la pièce oppose à l'image d'un monde incohérent celle d'un univers ordonné par un principe spirituel dont résulte la dimension éthique de l'existence. Néanmoins, elle conserve une ambiguïté qui trahit un processus de réflexion inachevé chez son auteur. Si cette œuvre ne formule aucun message proprement moral, elle contribue à l'élaboration d'une réflexion éthique. Si elle envisage en outre les modalités de l'existence sociale, opposée à la solitude de l'esthète,

⁹⁷ Seeba, *op. cit.*, p. 62-63.

⁹⁸ Parlant de la Mort, Alewyn explique : « Der Rächer und Richter wird zum Erlöser. Die Moralität verwandelt sich in das Mysterium », in : *ibid.*, p. 74.

⁹⁹ Il s'agit principalement de *Jedermann*, achevé et joué pour la première fois en 1911, et du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg*, représenté dans le cadre du Festival de Salzbourg en août 1922. Voir *infra*, chapitre 4.

elle en montre aussi les écueils. Grâce à son aisance oratoire, Claudio a pu gagner la confiance de son entourage. L'usage qu'il a fait du langage a néanmoins causé du tort à autrui comme à lui-même. L'auteur, loin de considérer l'intégration sociale comme la clé de voûte d'un programme moral, en souligne plutôt les dangers. Ne l'ayant pas bien mesuré, Seeba s'est mépris sur le sens de la pièce et sur sa complexité.

L'interprétation de M. Collel, de trente-cinq ans postérieure, soulève elle aussi des difficultés. Le recours à la philosophie nietzschéenne dissimule le problème que celle-ci est censée résoudre. La complexité et l'ambiguïté de ce drame résident avant tout dans les contradictions de son créateur. C'est Alewyn, critiqué par ses cadets, qui a livré une clé essentielle de la pièce. Hofmannsthal expose deux conceptions de la mort et de l'existence qui s'excluent mutuellement. Le drame, dont la structure permet de les refléter chacune, n'en propose aucune synthèse ; en revanche, il éclaire les nombreuses facettes d'un même problème et aide à la formulation d'un choix. On peut néanmoins reprocher à Alewyn d'avoir vu dans ce texte l'instruction d'un procès et l'exécution d'une peine. Car si tel était le cas, que penser du *Petit Théâtre du Monde*, drame lyrique de quatre ans postérieur qui reproduit la félicité qu'a connue Claudio, sans évoquer les peines qui l'ont suivie ?

Afin de préparer un choix auquel il savait ne pouvoir se soustraire, Hofmannsthal devait continuer d'explorer le mystère de l'existence. Une autre étape de sa réflexion a consisté en la rédaction, en 1895, du poème *Nox portentis gravida*, lequel, s'il reproduit les errances d'un être, en propose aussi un dépassement heureux. L'étude de ce poème devrait aussi contribuer à la progression de notre réflexion.

II *Nox portentis gravida* : une étape sur le chemin de la réflexion

2. 1. Circonstances de la rédaction et arrière-plan spirituel du poème

Peu de critiques se sont aventurés à proposer une analyse de ce poème rédigé en février 1896. Richard Exner le considérait en 1974 comme une œuvre résistant à l'analyse¹⁰⁰. Quarante années écoulées depuis n'ont guère infirmé ce constat¹⁰¹. Avant de remédier à

¹⁰⁰ Cf. Richard Exner, « Erinnerung – welch ein merkwürdiges Wort: Gedanken zur autobiographischen Prosadichtung Hugo von Hofmannsthal », in : *Modern Austrian Literature*, vol. 7, 1974, p. 152-171, ici p. 166.

¹⁰¹ Une brève analyse du poème est parfois proposée dans des travaux plus généraux consacrés à l'œuvre de jeunesse d'Hofmannsthal. On peut citer à ce titre celle de Werner Derungs dans *Form und Weltbild der Gedichte Hugo von Hofmannsthal in ihrer Entwicklung*, Univ. Diss., Zurich : Juris-Verlag, 1960 (p. 121-122), celle, plus consistante, d'Adrian Del Caro, dans *Hugo von Hofmannsthal: Poets and the Language of Live*, Baton Rouge, Londres : Louisiana State Univ. Press, 1993 (p. 106-113) ou encore celle de Jean-Yves Masson dans

cette carence, il semble utile de situer ce poème dans l'évolution spirituelle du jeune écrivain. Jean-Yves Masson est l'un des rares à s'être consacré à cette tâche et à proposer en outre une analyse du poème.

Considérant les œuvres lyriques d'Hofmannsthal, Masson y relève les traces du narcissisme de son auteur. L'« esthétique », réduite au seul genre lyrique et lyrico-dramatique, exposerait Hofmannsthal à « la séduction dangereuse de soi par soi », conduisant à « la perte de repères moraux et du sens de la responsabilité envers autrui »¹⁰². Dressant un monde « d'apparences miroitantes », l'ordre « purement esthétique » construit par l'écriture lyrique livrerait l'écrivain à des penchants intimes que « ses critères moraux » récuseraient¹⁰³. Ceux-ci, hérités de la culture bourgeoise dont il est issu, prennent, dès les jeunes années, une orientation plus proprement catholique, l'écrivain cherchant ainsi à réprimer la conscience douloureuse de son ascendance juive. L'« éthique » définie par Masson comme la « présence de l'absolu vécu en acte », deviendrait l'instrument d'une « “conversion” spirituelle et religieuse »¹⁰⁴ comme celui d'une « métamorphose morale »¹⁰⁵ illustrée par des œuvres plus tardives. Ces textes traduiraient aussi un rapport renouvelé à la tradition littéraire, objet d'une métamorphose destinée à lui ôter le caractère contraignant qu'elle semblait revêtir pour l'écrivain. Cette « conversion de la dimension esthétique à la dimension éthique » et « la relecture dynamique de la tradition qu'elle implique »¹⁰⁶ apparaissent comme les instruments d'une élévation spirituelle de l'écrivain. Le prix de cette « conversion » à l'éthique serait le renoncement à l'esthétique lyrique, jugée incompatible avec les impératifs moraux. Cette analyse va donc à l'encontre de ce qui a été mis en évidence dans *Le Fou et la Mort*. En se concentrant sur les pulsions censées hanter l'écrivain, Masson néglige les principes ontologiques dont résultent pourtant, dès cette époque, les réflexions éthiques de l'écrivain.

Les notes consignées par Hofmannsthal entre 1894 et 1895 témoignent d'une expérience intime de l'Absolu. Elle rappelle celle d'Actéon qui, ravi par la vision de Diane, perçoit soudain la beauté cachée et l'harmonie des choses et des êtres peuplant

Hofmannsthal, renoncement et métamorphose (op. cit., p. 164-168). A ces interprétations, il faut ajouter celle de Janette C. Hudson qui figure dans un recueil comportant l'analyse de poèmes choisis et qui s'intitule *Seltene Augenblicke. Interpretations of Poems by Hugo von Hofmannsthal*, sous la dir. de Margit Resch, Columbia (Caroline du Sud) : Camden House, 1989, p. 57-77.

¹⁰² Masson, op. cit., p. 156.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 126.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 138 et p. 139.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 145.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 156-157.

l'univers. Cette harmonie résulte de leur participation à un principe suprême – désigné comme le « Beau absolu », l'« Etre » ou encore le « Réel ». Etres et corps sensibles deviennent alors la manifestation d'une « âme » ou d'une « idée ». Toute la sphère empirique semble traversée par ce principe à la fois immanent et transcendant. De la participation commune à ce principe résulte une sympathie entre les choses et les êtres. En 1894, Hofmannsthal l'avait décrite en ces termes : « l'âme des choses, ce qui, dans les choses, nous regarde avec amour, avec une expression au-delà du dicible »¹⁰⁷. Les choses, en même temps qu'elles sont, signifient ce qui se réalise en elles et ne peut être dit. Bien que cette vision semble se rapprocher du platonisme, elle s'en écarte sur un point essentiel : l'interpénétration des sphères intelligible et sensible y est ici totale. Ces dernières n'entretiennent donc pas le rapport du modèle à son reflet, tel qu'il est exposé par Platon dans l'allégorie de la caverne au livre VII de la *République*¹⁰⁸. En outre, l'accent mis sur la réalisation du principe spirituel dans des êtres sensibles distincts tend à conférer à ces derniers une importance de premier ordre. Dans une note de juillet 1895, Hofmannsthal remarque que « c'est grâce aux réalités que les idées existent pour nous (= sont éveillées, libérées pour nous, car elles sont en nous comme une grenade, réunies en un tout) mais elles ne consistent pas en ces réalités »¹⁰⁹. Les choses de ce monde sont présentées comme la manifestation sensible des principes intelligibles. On retrouve ici un écho à l'ontologie chrétienne et notamment à celle définie par Thomas d'Aquin dans la *Somme théologique*¹¹⁰. Les « idées » n'ont de réalité pour Hofmannsthal que lorsqu'elles se manifestent dans les corps sensibles.

D'autres notes signalent toutefois une influence encore souterraine de thèmes vitalistes. L'écrivain applique le terme « Leben » tantôt au domaine de la vie empirique, tantôt à celui des principes intelligibles. La révélation du second est comparée à l'éclat d'un rêve qui illumine un sommeil inerte et profond auquel il associe la première forme d'existence¹¹¹. Hofmannsthal partage le sort de ces êtres qui, cherchant leur âme, se heurtent à l'existence empirique¹¹². Les instants ineffables de communion avec l'essence des choses sont voilés par l'ombre de la vie qui emprisonne leur être. Dès lors, l'attraction

¹⁰⁷ « [D]ie Seele der Dinge, etwas das aus den Dingen uns mit Liebesblick anschaut, mit einem Ausdruck über allen Antworten », RA3, *Aufzeichnungen*, 1894, p. 387.

¹⁰⁸ Cf. Platon, *La République*, livre VII, trad. de Georges Leroux, Paris : Garnier Flammarion, 2002, p. 358-400.

¹⁰⁹ « Die Ideen sind vermöge der Realitäten für uns existent (= für uns geweckt, entbunden, weil in uns wie Granatapfel all in ein), aber nicht in den Realitäten zu finden », RA3, *Aufzeichnungen*, 1895, p. 405.

¹¹⁰ Sur ce point, voir le paragraphe 3. 2. du chapitre suivant.

¹¹¹ « Es ist kein Schlaf so starr und tief und in keinem leuchtet der Traum so unreell und traumhaft hinein, wie zuweilen ins Leben das Leben selbst [...] », RA3, *ibid.*, p. 396.

¹¹² « Die Menschen suchen ihre Seele und finden dafür das Leben », RA3, *ibid.*, p. 398.

pour la vie empirique est contrebalancée par l'impression que celle-ci coupe l'individu de son essence. L'hésitation entre une conception vitaliste de l'existence et une seconde qui reconnaît la présence dans la sphère empirique d'un principe spirituel, éclat de l'Absolu, reproduit celle déjà relevée dans *Le Fou et la Mort*. On la retrouve aussi dans le poème *Nox portentis gravida*. Ce texte propose toutefois une résolution de cette antinomie à laquelle le drame lyrique n'avait pu parvenir.

2. 2. Analyse du poème *Nox portentis gravida*

Les rares interprétations du poème aboutissent à des conclusions divergentes qui reflètent la complexité du texte¹¹³. Martina Lauster y voit l'illustration des réflexions poétologiques de l'écrivain. Janette C. Huston y décèle pour sa part l'influence des catégories nietzschéennes de l'apollinien et du dionysiaque, unies dans le mouvement final du poème¹¹⁴. Enfin, Jean-Yves Masson y trouve reflété le mouvement présidant chez Kierkegaard au passage du stade esthétique au stade éthique et culminant dans une vision proprement mystique¹¹⁵. Le poème illustrerait selon lui l'ascendant de l'éthique sur l'esthétique tout en s'inscrivant dans un cadre de valeurs proprement chrétien. Il convient pourtant de rappeler que ce texte s'inscrit dans un processus de réflexion qui, à cette époque, est loin d'être achevé. S'il est réducteur de n'y voir reflétées que des réflexions d'ordre poétologique, il semble abusif de le rapprocher de la pensée de Kierkegaard au vu de sa seule structure tripartite et du processus existentiel qu'il reflète. Une relecture attentive permet de justifier ces réserves et de proposer une autre interprétation.

La plupart des critiques relèvent l'importance de la structure du poème composé de trois strophes distinctes¹¹⁶. Le titre latin est une création de l'auteur dont la polysémie reflète l'ouverture du champ interprétatif qu'offre ce poème. Cette nuit lourde de présages renvoie aussi au mystère de la maternité souligné par l'un des sens du terme « *gravida* ». Les trois strophes retracent les étapes successives d'un destin : celui du poète. Dissimulé tout d'abord dans le motif des jacinthes, il figure nommément dans la seconde strophe

¹¹³ On retiendra pour ce poème les analyses de Janette C. Hudson (« *Nox portentis gravida* », in : Seltene Augenblicke. *op. cit.*, p. 57-77), de Martina Lauster (*Die Objektivität des Innenraums : Studien zur Lyrik Georges Hofmannsthal und Rilkes*, Stuttgart : Akademischer Verlag Heinz, 1982, p. 222-246), de Jean-Yves Masson (*Hofmannsthal, renoncement et métamorphose*, *op. cit.*, p. 164-168) et enfin d'Adrian Del Caro (*Hugo von Hofmannsthal: poets and the language of life* *op. cit.*, p. 106-113).

¹¹⁴ C'est notamment le cas de Janette C. Hudson (*art. cit.*) et, dans une moindre mesure, de Martina Lauster (*op. cit.*).

¹¹⁵ J.-Y. Masson, *op. cit.*, not. p. 168.

¹¹⁶ Hofmannsthal avait initialement retenu le titre *Nox tirpartita* avant de lui préférer celui de *Nox portentis gravida*. Cf. SW I, *Gedichte I*, p. 278.

avant de réapparaître dans une étreinte, instrument de réalisation des présages évoqués dans le titre.

La première strophe évoque une scène mythologique inscrite dans un temps cyclique. Le poète, fondu dans la nature sous les traits de jacinthes, assiste à la chasse que les Dioscures, secondés par Hermès, livrent aux Grâces¹¹⁷. Inscrite dans la mémoire du poète-jacinthe, cette scène est appelée à se renouveler éternellement. Air, Eau, Feu et Terre sont unis dans les mouvements gracieux du ballet aérien tandis que le poète, fondu dans ce cosmos, immortalise par son art la beauté de cette scène. Le poète-jacinthe est aussi Narcisse qui se repaît de son image, reflétée par la figure des chasseurs et de leurs proies gracieuses. Hermès et les Dioscures unissent quant à eux les principes de vie et de mort, fondus dans la totalité chantée par le poète¹¹⁸. Du tissu de références mythologiques naît une vision originale d'un état de fusion entre l'être et le Tout, à l'image de celle éprouvée par le jeune Claudio ou son cadet, Chandos¹¹⁹. Le tableau mythologique sur lequel s'ouvre ce poème rappelle l'ultime tableau du Titien, personnage central d'un drame lyrique¹²⁰ rédigé un an avant le *Fou et la Mort*. Reniant l'ensemble de ses œuvres, le Maître souhaitait couvrir sur sa toile la totalité de l'univers, dont il avait eu soudain l'intuition. Alors qu'il souhaitait capturer la vitalité du grand Pan dans les ombres et les lumières de son tableau, le Titien est emporté par la mort avant d'avoir pu achever son œuvre. A la pose figée des trois modèles dont il s'était entouré, répondent, dans le poème, les mouvements du ballet aérien. Celui-ci unit ciel, terre, onde et lumière dans une totalité vivante dont la toile ne promettait qu'un pâle reflet. Le poète, absorbé dans la scène qu'il

¹¹⁷ La métamorphose du poète rappelle celle de la figure mythique d'Hyacinthe, aimé d'Apollon et tué accidentellement par celui-ci alors qu'il lui apprenait à lancer le disque. Du sang de l'infortuné répandu sur le sol seraient nées des fleurs auxquelles aurait été donné son nom. Cet épisode est aussi retracé dans les *Métamorphoses* d'Ovide (Livre X, v. 163-219). Adaptant librement le motif, Hofmannsthal lui associe le thème de Narcisse, autre figure mythologique dont l'histoire, parente de celle d'Hyacinthe, est également évoquée par Ovide dans ses *Métamorphoses* (Livre III, v. 339-510).

¹¹⁸ Castor et Pollux, fils jumeaux de Léda, connaissent un sort tout aussi surprenant que celui d'Hyacinthe et de Narcisse. Des deux frères, seul Pollux était immortel. Lorsque Castor est emporté par la mort, Pollux refuse de le voir séjourner pour l'éternité aux Enfers. Il obtient de Zeus qu'il demeure avec son frère un jour sur deux aux Enfers et un jour sur deux sur l'Olympe. On peut se référer pour de plus amples détails à l'article intitulé « Dioscures » que Pierre Grimal leur consacre dans son *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris : Presses Universitaires de France, 1952, p. 128-129.

¹¹⁹ Voir les propos de Claudio, saisi par les plaintes du violon (GD1, p. 287) ou ceux de Chandos qui reflètent l'ivresse de ses jeunes années (E, 464). Jean-Yves Masson voit en Hofmannsthal un « faussaire » interpolant les références mythologiques afin de montrer la « vanité d'une compréhension mythologique du monde » (Masson, *op. cit.*, p. 165). Ainsi s'exprimerait le désir du poète de s'affranchir d'une représentation mythologique du monde qui enferme la sensibilité de l'individu dans un réseau de références héritées du passé. A notre avis, la combinaison libre des références mythologiques n'ôte pas plus la liberté créatrice du poète qu'elle s'oppose, dans l'absolu, à l'expérience directe du monde. C'est ce que montrent les pages suivantes.

¹²⁰ Il s'agit de la pièce en un acte intitulée *Der Tod des Tizian*, et rédigée en 1892. Cf. GD1, p. 262-269.

dépeint, aurait-il surpassé le Maître et réussi, en quelques vers, à convoquer l'ensemble de la Création ?

L'expérience du Titien, vécue dans l'imminence de la mort, était d'une autre nature que celle du poète. Le Maître avait connu le ravissement mystique de ceux auxquels la nature se révèle brusquement dans son incommensurabilité. L'ultime tableau du Titien, célébrant cette épiphanie, devait plonger dans l'ombre ses autres tableaux, lesquels n'étaient que le fruit d'une esthétisation du sensible. La nature s'offrait à lui comme un spectacle ininterrompu de formes. Le peintre leur conférait lui-même un sens et un éclat, qu'il pouvait, à la différence de Claudio, immortaliser dans ses œuvres. Comme la nature métamorphosée sur les toiles, celle célébrée dans le poème est le fruit d'une pure esthétisation du sensible. Recréé par l'imagination féconde du poète, le monde s'est évanoui dans la nuée légère d'un songe¹²¹. La venue de la mort, brutale confrontation avec la finitude, n'avait extrait le Titien de son ravissement que pour le plonger dans la jouissance extatique de la nature, libérée du voile des rêves. Son activité fébrile, dont devait naître un chef-d'œuvre, n'était que l'ultime soubresaut de sa conscience avant que celle-ci ne s'éteigne comme celle de Claudio. En revanche, aucune expérience mystique ne vient stimuler dans *Nox* la conscience engourdie du poète. Un mystère entoure le sort qui, dans la deuxième strophe, lui est imparti.

Brusquement arraché à la contemplation du ciel étoilé, le poète se retrouve entouré d'une nature auquel son regard, tel celui de la Méduse, a ôté tout éclat. A la plénitude du rêve succède le vide, aux ors jadis engendrés, l'ombre d'un monde désenchanté. L'harmonie dans laquelle baignait le poète, uni au monde de ses rêves, laisse place à une division qui affecte son être¹²². Prisonnier du monde sensible, il aspire à rejoindre son âme qui semble flotter dans l'empyrée étoilé¹²³. Pas plus qu'auparavant, il n'est en mesure d'appréhender la réalité. Comme Claudio, il est incapable de recréer l'unité de son être,

¹²¹ Le ballet auquel se livrent les créatures mythologiques se détache dans la nuit comme une nuée légère (« Nebenspiel ») éclairée par les feux dont brillent les chasseurs, immortalisés en étoiles : « In hohen Bäumen ist ein Nebenspiel, / Und drei der schönen Sterne funkeln nah », GD1, p. 30.

¹²² Janette C. Hudson y décèle, à juste titre, le signe d'une division du Moi qu'elle rapproche cependant de celle éprouvée par Dionysos déchiqueté par les Ménades (cf. Hudson, *art. cit.*, p. 68). La deuxième strophe reflèterait l'état d'individuation associé au principe apollinien qui dissimule la profondeur insondable de l'existence sous les ors de la belle apparence. Apollon tiendrait en échec le principe dionysiaque en en figeant la vitalité dans une apparence inoffensive. Le prix à payer demeure la division intérieure du sujet, autrefois uni à l'objet de sa contemplation. Cette interprétation s'appuie sur la conviction que la troisième strophe signerait la réconciliation des principes apollinien et dionysiaque, et avec elle, la renaissance de Dionysos-Zagreus. Elle enferme le texte hofmannsthalien dans un schéma interprétatif préconçu qui déforme le contenu réel de la dernière strophe, comme nous allons le montrer.

¹²³ « [Der Dichter] sieht das umgelegne fahle Feld / Sogleich entrückt und weiß nicht wie es ist [...] », GD1, p. 30.

une fois celle-ci dissoute. Le séjour de son âme dans les étoiles semble frappé de cette malédiction qui affecte la sphère sensible où demeure son corps. De l'enfance éternelle dont elle semblait jouir, l'âme n'a conservé qu'une apparence infantile (« wie ein Kind verstellt ») ; son séjour dans un au-delà soustrait au temps n'est plus éternel mais borné par le temps (« von keiner sicheren Frist »). Cette sphère n'est d'ailleurs plus habitée que par le « silence de mort » qui y règne (« [in] abgestorbener Ruh »). Pas plus que le monde sensible, le séjour lointain de l'âme n'offre de refuge au poète, condamné au séjour terrestre. Celui-ci réapparaît à la fin de la strophe sous les traits d'un monde d'ombres et de lumières. Le mouvement de ces vers suggère une inversion du motif platonicien de l'ombre. Ce n'est pas l'âme (ou l'idée) qui projette sur le monde inférieur une ombre, mais le poète qui répand sur l'âme et son séjour « les ombres et les lumières des choses terrestres » (« die Schatten und die Scheine der Erdendinge »). Il ressent le besoin, pour appréhender son âme, de lui associer une apparence physique. Cependant, cette tentative ne fait qu'entériner sa profonde division. Aspirant à la réunion de son âme et de son corps, il tente d'associer par la parole, si ce n'est par le geste, les choses de la terre au principe intelligible qu'est son âme. Mais en vain. L'ombre et la lumière sont comme un manteau, serti il est vrai de « pierres précieuses », mais dont l'âme est susceptible à chaque instant de se défaire. Celle-ci flotte entre deux sphères sans parvenir à se fixer dans aucune. Ce n'est que dans la troisième strophe, et au prix d'une terrible épreuve, que l'union de l'âme avec le corps se trouve consommée¹²⁴.

¹²⁴ La vanité de la tentative du poète a été relevée par les critiques qui ont examiné ce texte. De ce constat ont néanmoins résulté des conclusions qui trahissent le message du poème. M. Lauster y voit formulée une condamnation radicale du poète qui cherche à couper l'âme de l'expérience immédiate du vivant en l'enfermant dans un théâtre d'ombres, éclats de vie étouffés dans les formes figées de l'art (Lauster, *op. cit.*, p. 227). Jean-Yves Masson évoque de son côté l'enfermement de l'âme dans un « musée intérieur » où se juxtaposent pêle-mêle œuvres d'art et impressions subjective figées dans une « fausse éternité » (Masson, *op. cit.*, p. 166-167). Là où J.-Y. Masson voit la nécessité de dépasser le stade esthétique de la deuxième strophe pour entrer dans le stade éthique de la troisième, M. Lauster, fidèle à la pensée nietzschéenne, évoque une annihilation de l'« individuation poétique » dans l'expérience dionysiaque vécue cette fois à un niveau collectif (cf. Lauster, *op. cit.*, p. 230-232). Dans les deux cas, l'activité du poète est assimilée à une contrefaçon. L'artisan en serait l'âme, prête, selon J.-Y. Masson, à accepter tous les déguisements pourvu qu'elle demeure affranchie du corps (cf. Masson, *op. cit.*, p. 166). Pour M. Lauster, il s'agirait plutôt de l'esprit qui enferme l'âme dans un processus réflexif mortifère et l'oblige à se travestir dans un costume esthétique qui l'étouffe (cf. M. Lauster, *op. cit.*, p. 228). Distinctes dans le détail, ces analyses condamnent toutes deux un processus d'esthétisation du monde jugé contraire à l'expérience immédiate de ce dernier. Or, il semble que cette strophe mette moins en cause le geste esthétique que l'ontologie dont il procède. En effet, le poète cherche à recréer artificiellement l'unité d'un corps et d'une âme qui, dans son cas, semblent s'être dissociés. Le geste de recouvrir l'âme de l'apparence des choses sensibles rejoint le processus d'esthétisation illustré par la première strophe. Cette conception d'une esthétique rachetant un monde sans éclat laisse toutefois place, dans la dernière strophe, à une seconde, qui résulte d'une toute autre appréhension du réel. Aussi est-il abusif d'assimiler systématiquement l'idée d'« esthétique » au processus d'« esthétisation du réel ». De fait, les trois strophes du poème reflètent des rapports distincts entre l'expérience du monde et la traduction esthétique de celle-ci, dont les spécificités ont rarement fait l'objet d'une analyse contrastive.

La division de l'être est ici dépassée dans la rencontre amoureuse qui révèle une dimension ignorée de l'individu. Cette strophe s'ouvre sur l'évocation d'une âme errant dans la noirceur d'une atmosphère apocalyptique marquée par la chute de pierres brûlantes. Celles-ci colorent de rais bleutés un ciel déchiré par les éclairs. Fureur et tremblement sont l'expression dramatique de l'angoisse causée par un long égarement. L'âme progressant dans une noirceur de mort au faible éclat d'une bougie est celle du poète qui, arraché à une sphère soustraite au temps, n'a pas encore franchi le seuil de l'existence¹²⁵. A cette angoisse s'ajoute la « crainte monstrueuse » de se perdre dans la rencontre. C'est à un Moi indistinct du monde que s'accroche le souvenir, alors même que sa « réalité » est remise en question. Cette angoisse naît aussi de l'intuition du pouvoir mystérieux de l'amour, capable de métamorphoser un être au point de lui conférer une nouvelle existence. Or, cette peur démesurée (« ungeheure Angst ») se transforme en merveilleux enchantements nés de la rencontre. Elle était « le prix à payer » pour que les deux êtres qui s'étaient jusqu'alors ignorés se découvrent chacun¹²⁶. On ne saurait parler ici de mort qu'en un sens très symbolique. Cette expérience illustre le dépassement de l'état d'indistinction du Moi et du monde qui empêchait de les connaître chacun. L'abandon à autrui dans l'acte amoureux ne provoque pas l'annihilation de l'être individué, suivie d'une renaissance dans un collectif mythique saisi par l'ivresse dionysiaque¹²⁷. Il traduit la découverte par le Moi de la part essentielle de son être, ce qui l'autorise à appréhender de façon nouvelle ses rapports à l'Absolu.

Le poème se conclut sur l'évocation d'« orphelins » transfigurés en « prophètes ». Ce motif se prête à une double interprétation. Il évoque tout d'abord les âmes orphelines des deux êtres qui ont trouvé un corps à habiter dans la relation amoureuse. Celle-ci accomplit ce dont le geste du poète, dans la strophe précédente, n'avait été que le symbole¹²⁸.

¹²⁵ La deuxième strophe du poème décrit assez bien ce qu'Hofmannsthal nomme, dans *Ad me ipsum*, « l'état ambivalent entre la préexistence et la vie » (« Der ambivalente Zustand zwischen Prae-existenz und Leben »), RA3, *Ad me ipsum*, p. 601.

¹²⁶ « Vor ungeheurer Angst erstorbenes Weinen / Der Kaufpreis war: daß in verstörten Gärten, / Die nie sich sahen, sich fürs Leben fanden », GD1, p. 30-31. Certes les deux êtres ne se rencontrent pas pour la première fois. Néanmoins ils s'étaient jusqu'alors côtoyés en ignorant chacun leur être profond comme celui d'autrui. Cette ouverture à une vraie connaissance d'autrui et de soi est décrite de façon plus explicite dans le poème *A une femme*, rédigé quelques mois seulement après *Nox*, cf. GD1, p. 174-175.

¹²⁷ Cette interprétation proposée par M. Lauster enferme le poème dans un schéma tributaire des catégories nietzschéennes. Elle semble incompatible avec la manifestation de l'Absolu, fruit de l'union des deux êtres, et qui se rapproche plus d'une conception chrétienne que du destin mythologique du dieu de l'ivresse. C'est ce que révèle la suite de l'analyse.

¹²⁸ Il n'est pas impossible de reconnaître en ces « orphelins » resplendissant « comme des prophètes » le motif de la Transfiguration, transposé au contexte du poème. Cependant, il s'agit tout au plus d'un écho auquel il faut se garder d'accorder une importance excessive. Il n'était pas dans l'intention de Hofmannsthal d'écrire, à cette époque, un poème à la louange du christianisme, comme semble l'indiquer J.-Y. Masson (*op. cit.*, p. 168).

L'union de l'âme et du corps dans la rencontre amoureuse ne dure cependant que le temps d'une étreinte. Dans une note datée de 1893, Hofmannsthal souligne que « les amoureux qui ne s'appartiennent pas l'un l'autre sont réunis par un lien métaphysique. Ils sont le père et la mère d'un enfant inengendré »¹²⁹. Le moment de la rencontre n'est donc pas encore celui de la pleine reconnaissance d'autrui et de soi-même. Pour parachever cette union et accéder à son vrai Moi, il importe de convertir ce lien métaphysique en un lien physique. Seule la conception d'un enfant et sa mise au monde permettent aux deux êtres réunis de s'appartenir vraiment, à l'autre comme à soi-même. L'angoisse de cette nuit d'amour a engendré la promesse de mise au monde des orphelins que l'ignorance réciproque des deux amants avait empêchée. Ces âmes bienheureuses sont donc aussi des prophètes. Ils annoncent l'inscription des deux futurs parents dans la chaîne des générations dont ils deviennent eux-mêmes un maillon. Cette troisième strophe chante le triomphe du temps physique face à l'éternité du monde onirique et de ses créatures mythologiques. La mise au monde d'un enfant permet aux deux êtres de s'inscrire dans une totalité de nature physique qui n'est autre que cette chaîne des générations. Par ce biais est réintroduite la dimension de l'éternité. Les parents se survivent à eux-mêmes dans leurs enfants, lesquels, pour jouir de la même éternité, doivent à leur tour engendrer. Cette inscription dans le temps n'apparaît dès lors plus comme une malédiction. Elle permet au contraire aux parents de se trouver eux-mêmes dans les enfants qu'ils ont ensemble conçus¹³⁰.

Les âmes non nées ne sont pourtant pas les seules à être libérées grâce à cette union. La rencontre amoureuse permet aussi l'épiphanie du divin. C'est au prix des peines et des larmes versées que celui-ci « s'affranchit des liens de l'air et de la terre »¹³¹. L'image de Dieu est le symbole du mystère profond de cette rencontre, cette part incommensurable du « secret du monde »¹³². L'accomplissement de l'homme dans le temps physique, loi

¹²⁹ « [L]iebende, die einander nicht angehören, verbindet ein metaphysisches Band. Sie sind Vater und Mutter eines ungeborenen Kindes », RA3, *Aufzeichnungen*, 1893-1894, p. 373.

¹³⁰ Comme J.-Y. Masson le souligne à juste titre, le poème présente une grande affinité thématique avec *La Femme sans ombre*, qu'il s'agisse du livret d'opéra achevé en 1915 ou du conte terminé quatre ans plus tard. Néanmoins, notre analyse du poème se démarque par bien des aspects de celle du critique. Aussi convient-il de conserver à l'égard de l'idée d'une « métamorphose morale » évoquée par Masson une distance critique. (cf. Masson, *op. cit.*, p. 155). Pour le détail de l'analyse des deux versions de *La Femme sans ombre*, voir *infra*, chapitre 2).

¹³¹ « Daß Gott entsprang den Luft- und Erdenbanden », GD1, p. 31.

¹³² C'est ce secret du monde qu'Hofmannsthal tentait d'approcher en 1894 dans un poème qui porte précisément le titre *Weltgeheimnis*. Cf. GD1, p. 20. Le poème *Nox* illustre quant à lui ce qu'Hofmannsthal dira plus tard à propos de la rencontre entre deux êtres : « Hier ist alles Bewegung, alles aufgelöst. [...] Hier ist [...] das Tierischdumpe, das Engelsreine, das Göttliche ». Cette remarque est extraite du texte *Les chemins et rencontres (Die Wege und Begegnungen)*, rédigé en 1907, cf. E, *Die Wege und Begegnungen*, p. 161.

de l'existence, est ici perçue comme une loi divine. Seul l'acte consistant en l'union volontaire d'un être à un autre en a permis la mise à jour. En se liant, les deux êtres ont conquis par eux-mêmes leur salut¹³³. Point n'est besoin de rechercher dans un au-delà ce qui se manifeste dans la sphère terrestre de l'existence : le divin¹³⁴. Le poème est un chant à la gloire du monde empirique et de la sphère temporelle. S'il ne traduit encore aucune décision concrète de l'écrivain, il montre néanmoins une direction¹³⁵. Il réintroduit la dimension de la transcendance dans l'univers spirituel du poète tout en faisant de la sphère immanente le lieu de sa manifestation.

La première strophe tentait d'immortaliser dans une scène mythologique l'expérience d'une communion mystique du poète avec le monde. Fondu dans celui-ci, le poète semblait en absorber chacun des atomes pour recomposer un tableau harmonieux. L'esthétique, au lieu de révéler le secret du monde, en voilait la surface. Apparaissait ensuite le motif platonicien de l'âme dont les implications étaient inversées. La strophe finale révèle que l'âme ne saurait avoir d'autre séjour que le corps. Pour autant, cette strophe ne substitue pas à la communion mystique du Moi et de la vie, celle du Moi et de Dieu, affranchi de ses manifestations sensibles. Le contact direct avec Dieu, impliqué par une telle expérience, est remplacé par une relation indirecte qui fait de la rencontre de

¹³³ « Daß [...] die, [die] nie sich sahen, sich fürs Leben fanden / Und trunken sterbend, Rettung nicht begehrten », GD1, p. 31.

¹³⁴ On ne peut à ce titre adhérer à l'analyse d'Adrian del Caro qui voit dans les individus de la dernière strophe des homologues de Claudio. Victimes comme lui de leur orgueil, ils se seraient complus dans une existence isolée du reste du monde ; comme ce sot, ignorant la mort et sa condition de mortel, ces êtres ne se verraient libérés de leur isolement que dans les ultimes instants de leur existence. Ils connaîtraient alors la félicité de ceux qui ont su acquiescer à la vie, avant qu'il ne soit trop tard (« the disaster made them believers in life », A. del Caro, *art. cit.*, p. 110). Ayant été touché de leur vivant par la grâce, ils renonceraient à implorer le salut (« dying in their intoxication with life, [they] did not even desire salvation », *ibid.*). Cette interprétation néglige cependant la dimension symbolique des motifs de la dernière strophe. Pas plus que l'expérience de ces êtres ne peut être assimilée à une mort physique, le motif du divin, libéré des liens de la terre, ne peut être compris comme une critique voilée d'une société enfermant l'Absolu dans les cadres restrictifs du dogme et du culte (« no longer would [Gods] worship be limited to the earthly cathedral and convents », *ibid.*). Certes, l'interprète évite l'écueil consistant à voir dans le poème une forme de théodicée (*ibid.*, p. 112). On peut toutefois lui reprocher d'avoir pris au pied de la lettre des symboles, c'est-à-dire d'avoir ignoré, en même temps que le message ontologique de la dernière strophe, la raison d'être de l'esthétique chargée d'exprimer ce message.

¹³⁵ En ce sens, il paraît abusif d'analyser la troisième strophe comme un plaidoyer en faveur d'une « vie éthique » dépassant les errements du « stade esthétique » qui l'a précédé. Cette interprétation, appuyée sur la terminologie kierkegaardienne, permet à J.-Y. Masson de rapprocher l'âme avançant à la lumière d'une bougie de la figure d'Abraham, « chevalier de la Foi », qui est célébré par le philosophe danois dans *Crainte et Tremblement*. Le critique considère donc la structure du poème, qui reproduit selon lui la hiérarchie kierkegaardienne des stades, comme « caractéristique d'une pensée chrétienne » (Masson, *op. cit.*, p. 168). Ce constat, s'il n'est pas totalement dénué de fondement, tend néanmoins à dissimuler le processus réflexif reflété par ce poème. Hofmannsthal cherche à envisager sous différents angles les rapports liant l'homme à l'Absolu, dont il a fait lui-même l'expérience. Le rapprochement avec le christianisme ne constitue, à ce stade de sa réflexion, qu'une possibilité envisagée parmi d'autres. Par ailleurs, l'affinité de pensée entre Hofmannsthal et Kierkegaard ne ressort pas clairement de la lecture du poème. Le chapitre suivant montrera plus en détail les limites d'un tel rapprochement. Voir *infra*, chapitre 2, paragraphe 3. 3. 1.

deux êtres l'instrument d'une épiphanie. Or, le mouvement de cette strophe suggère que l'essence du Moi, à laquelle cette expérience fait accéder, se confond avec le divin, dont chaque être devient l'expression. Seuls ceux qui ne savent voir ni aimer ignorent ce mystère qui se réalise en eux. L'univers déployé sous les yeux du poète connaît donc une métamorphose. Dans la première strophe, il ne laissait aucune place au principe spirituel révélé dans la dernière. L'expérience mystique dont procédait la scène mythologique demeurait dans le cadre strict de l'immanence. Celle-ci revêtait l'aspect d'un flux vital intemporel, immortalisé dans la scène de chasse. L'univers célébré dans la dernière strophe manifeste en chacun de ses points la présence du divin. La Totalité vivante, qui ne peut être captive du cadre clos d'un tableau ou d'un poème, est convertie en un Absolu dont chaque être est le symbole vivant. L'esthétique, impuissante dans le premier cas à saisir le secret du monde, recouvre, dans le second, sa raison d'être. Renonçant à immortaliser dans une œuvre finie une expérience éphémère de l'Infini, le poète s'attache à montrer la manifestation de cet Infini dans les formes du monde sensible.

Voir dans le poème une victoire de l'éthique sur l'esthétique revient à nier qu'Hofmannsthal ait pu considérer ces deux principes dans un sens différent au fil de sa réflexion. Ce texte reflète deux acceptions concurrentes de l'esthétique dont la seconde, manifestée dans la dernière strophe, semble prendre le pas sur la première. Or, les présupposés ontologiques sur lesquels repose chacune de ces conceptions sont radicalement distincts. En outre, les difficultés du poète, reflétées dans ces strophes, sont intimement liées à celles résultant d'une conception esthétisante du monde, telle qu'on la trouvait chez Claudio. La résolution de ce double problème passe par sa projection dans le motif du couple. Frappés, comme ce sot, de l'ignorance pour le monde et autrui, les amoureux de la dernière strophe n'obtiennent leur salut qu'en sacrifiant l'image trompeuse de leur être à laquelle ils étaient farouchement attachés. L'amour est l'artisan d'une révélation que seule la venue de la Mort avait pu auparavant susciter. L'acceptation du don de soi à autrui va de pair avec celle de la temporalité, réintroduite dès la deuxième strophe. Le prix à payer pour la découverte de la participation de chaque être au divin était l'acceptation des limites temporelles et spatiales propres à la condition humaine. Pour le poète, cette découverte implique un renoncement. Abandonnant le monde de reflets engendré par son imagination, il reconnaît dans les limites sensibles des choses et des êtres la condition indispensable à la révélation du principe spirituel qui se manifeste en eux. Ce que Chandos pense ne pouvoir restituer qu'au moyen de la langue muette du

cœur¹³⁶, le poète parvient à l'exprimer grâce au langage dont procédait jusqu'alors un monde de chimères.

Apparemment résolues en 1896, les difficultés reflétées par le poème recouvrent pourtant leur acuité dans la lettre fictive, de six ans postérieure. Ce paradoxe prouve combien les intuitions du jeune écrivain se heurtent à une forte réticence de sa part. Envisager l'abandon de ce qui apparaissait jusqu'alors comme une immense richesse ne présage aucunement l'accomplissement véritable de cet acte. La parole poétique ne traduit encore aucun choix mais témoigne du progrès de la réflexion de son auteur. A ce stade cependant, le rapprochement avec l'ontologie chrétienne demeure nuancé par une attirance persistante pour une ontologie concurrente, autorisant une expérience directe, quoique éphémère, de l'Absolu.

2. 3. Dimension éthique de l'existence : bilan et mise en perspective

Une profonde ambiguïté caractérise l'état d'élection illustré par le jeune Claudio ou le poète chantant la beauté d'une scène mythologique. La fusion avec la Totalité de l'univers permet certes d'entrer dans un rapport direct avec l'essence des choses. Néanmoins, elle empêche un contact immédiat avec la réalité empirique, seule susceptible de lui révéler l'essence de son être. Cet état d'indistinction avec l'Univers est très tôt assombri par l'intuition de la présence oppressante d'un monde revêtant, aux yeux de l'élu, tous les attributs de la laideur. Désirant s'y soustraire, il s'enferme dans une erreur qui porte préjudice à lui-même comme à son entourage.

Ce que la mort enseigne à Claudio, la rencontre avec Autrui le révèle aussi. Ces expériences, en même temps qu'elles dévoilent la dimension temporelle de l'existence, en montrent aussi la dimension éthique. L'ouverture à Autrui implique de renoncer à l'état d'indistinction avec le monde et d'accepter son destin. Or, la réalisation de celui-ci ne peut s'effectuer qu'en agissant dans le monde, donc en encourageant le risque d'influer sur l'existence d'autrui. Claudio, croyant s'affranchir des liens du temps et de l'espace, a été, malgré lui, l'artisan des joies et des peines de ses proches. Nul ne peut se soustraire à sa condition de mortel, nul ne peut conserver l'innocence que semblait procurer l'isolement dans un monde de reflets¹³⁷. Toutefois, l'expérience de l'amour provoque, comme celle

¹³⁶ E, *Ein Brief*, p. 469.

¹³⁷ Richard Alewyn le rappelle en ces termes : « [...] das ganze Leben ist gewoben aus Verantwortung und Verschuldung. Wer aber nun, um der Verschuldung auszuweichen, sich dem Leben zu entziehen versucht, versäumt damit sein Leben, ohne der Verschuldung zu entgehen », in : R. Alewyn, *op. cit.*, p. 73.

de la mort, une dissolution d'un état antérieur du Moi. L'abandon de sa personne à autrui conditionne paradoxalement l'accès à un degré supérieur de son être.

De cette découverte résulte une modification de l'ontologie esquissée dans d'autres textes précoces. L'inconsistance du Moi fondu dans l'Univers ne traduit qu'un état de sommeil de la conscience, appelé à être dépassé. La confrontation avec la réalité sensible par l'expérience de la mort, ou celle du don de sa personne à autrui, permet l'éveil de cette conscience. Celle-ci devient le miroir dans lequel se réfracte l'unicité de chaque être comme celle de chaque instant, et le creuset recueillant les différentes facettes du Moi pour les unir en un tout cohérent. La relation à autrui recèle un mystère associé dans le langage symbolique du poème à la manifestation de l'Absolu, dont l'être croyait s'être à jamais coupé. L'expérience ineffable, trésor des jeunes années, est convertie en celle durable, quoique médiante, de l'Absolu, manifesté au moyen des corps. Ce que le dialogue de Claudio avec sa conscience a révélé comme vague intuition réapparaît dans la scène dramatique qui clôt le poème. En tentant de concilier le langage symbolique de ce texte avec le genre dramatique, Hofmannsthal se heurte néanmoins à une difficulté récurrente : celle de reproduire par le Verbe l'expérience ineffable qui naît de la rencontre avec Autrui. Cette difficulté transparaît particulièrement dans *L'Empereur et la sorcière*, drame lyrique rédigé en 1897. Une brève analyse de cette œuvre doit aider à comprendre les raisons qui, à partir de cette époque, amènent l'écrivain à réorienter progressivement son activité littéraire.

III *L'Empereur et la sorcière* : transition vers l'œuvre dramatique de maturité

Dans son *Discours sur Hofmannsthal*, prononcé en 1902, Rudolf Borchardt voit dans cette œuvre le couronnement d'un « cycle de pièces morales », inauguré par *Hier* et approfondi par *Le Fou et la Mort*¹³⁸. D'autres analyses soulignent la victoire du jeune empereur sur les tentations d'un monde imaginaire qu'il délaisse au profit de l'existence empirique. Peter Szondi établit pour sa part une distinction entre *Le Fou et la Mort* et ce nouveau drame lyrique. Seul ce dernier s'appuierait explicitement sur des « catégories éthico-religieuses » en vertu desquelles la culpabilité du jeune empereur serait mise à

¹³⁸ Cf. Rudolf Borchardt, *Rede über Hofmannsthal*, in : R. Borchardt, *Reden (Gesammelte Werke in Einzelbänden)*, Stuttgart : Klett, 1955, p. 45-103, ici p. 72. Voir aussi l'extrait du discours cité dans SW III, *Der Kaiser und die Hexe*, p. 702-703.

jour¹³⁹. Elsbeth Dangel-Pelloquin, qui examine le rapport entre les sexes dans cette pièce, souligne elle aussi la victoire finale de l'empereur sur la sorcière. Elle symboliserait le triomphe de l'homme moderne qui « se donn[er]ait à lui-même une loi » et s'instituerait en ordonnateur du monde¹⁴⁰. Ces interprétations contrastent avec les commentaires rétrospectifs d'Hofmannsthal sur sa pièce. La relation entre l'empereur et la sorcière, loin de s'épuiser dans le plaisir sensuel, conserve une part de mystère que l'écrivain, trente ans après la rédaction, n'était toujours pas en mesure d'expliquer¹⁴¹. Cette pièce, explique-t-il, « reflète la tentative – du reste imparfaite – d'exprimer par le langage de la poésie, c'est à dire par le langage symbolique, ce qui était exposé sous la forme d'un monologue [dans *Le Fou et la Mort*] »¹⁴². Une relecture de cette œuvre, en même temps qu'elle tempère les analyses évoquées, semble donner raison à son auteur.

3. 1. *L'Empereur et la sorcière* : motifs centraux

Sept années de l'existence d'un jeune empereur porphyrogénète¹⁴³ ont transformé la félicité d'un rêve en un cauchemar éveillé. La sorcière, créature engendrée par son imagination, s'est transformée en poison intérieur. Livré aux manifestations protéiformes de cet être, l'empereur cherche à rompre ce sort qui ne l'a pourtant pas frappé innocent. Il confesse avoir connu depuis toujours le moyen de s'y soustraire mais n'en avoir point fait usage¹⁴⁴. Une abstinence de sept jours et de sept nuits lui permettrait de se soustraire au charme exercé par ce démon. Négligeant la dimension du temps, quoiqu'il en ait eu l'intuition, l'empereur a sacrifié l'exercice de sa fonction à la jouissance d'une beauté trompeuse. Voulant à présent s'y soustraire, il s'adonne à une partie de chasse au cours

¹³⁹ Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, sous la dir. d'Henriette Beese (in : Szondi, *Studienausgabe der Vorlesungen*, vol. 4), Francfort / Main : Suhrkamp, 1975, p. 308.

¹⁴⁰ Elsbeth Dangel-Pelloquin, « Mimesis de la modernité dans le mouvement des corps : une comparaison entre *Der Kaiser und die Hexe* de Hofmannsthal et *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck », in : *Austriaca*, vol. 37, 1993, p. 78-83.

¹⁴¹ Voir la lettre de 1926 adressée à George Terramare et reproduite dans l'édition des œuvres complètes d'Hofmannsthal. Cf. SW III, *Der Kaiser und die Hexe*, « Zeugnisse », p. 707-708.

¹⁴² « [Es] ist hier der – übrigens unvollkommene – Versuch gemacht in der eigentlichen Sprache der Poesie, des Symbolischen, auszudrücken was dort [in *Der Tor und der Tod* P. B.] monologisch gesagt wurde », in : SW III, *Der Kaiser und die Hexe*. « Zeugnisse », p. 706.

¹⁴³ L'empereur porte le patronyme « porphyrogenitus », ce qui signifie qu'il est né dans la chambre décorée de porphyre du palais impérial de Byzance, renommée Constantinople au IV^{ème} siècle. Cette épithète était accolée au nom de Constantin VII (913-959). Il en est fait mention dans la monographie d'Edward Gibbon consacrée au déclin de l'Empire romain et qu'Hofmannsthal avait lu attentivement avant de rédiger la pièce. Voir également SW III, p. 679-680 et 708.

¹⁴⁴ Cf. GD1, p. 480.

de laquelle la sorcière lui tend des pièges. L'empereur ne doit qu'à la rencontre fortuite d'inconnus de pouvoir triompher de ces épreuves.

Pourtant, le dégrisement de son esprit n'entraîne pas une victoire complète sur les tentations auxquelles il s'est sept ans durant exposé. Au renoncement professé par Claudio fait place la résistance de l'empereur au sort qui lui est imparté. Néanmoins cette volonté manque à plusieurs reprises d'être mise en échec par un jeu d'illusions dont il demeure jusqu'au bout le jouet. L'empereur ne semble quitter un mirage que pour en retrouver un autre. Il croise alors le chemin de différents personnages qui l'obligent à revenir sur ses paroles. Tandis que son jeune page lui rappelle l'état d'innocence qui fut jadis le sien, un criminel enchaîné, un pauvre hère et un vieillard aveugle remettent tour à tour en cause l'idée qu'il se fait de la fonction d'empereur. Le premier et le dernier sont les victimes de ses actes passés. Quant au second, il lui révèle la vanité des insignes sur lesquels repose son illusoire puissance. Pour l'or de la couronne, que l'empereur a par dépit brisée, le mendiant est prêt à renier sa famille et à se rendre complice d'un crime dont la vanité est pourtant évidente. Que peut un poignard contre les manifestations protéiformes d'un démon qui hante les corps sans en posséder lui-même aucun ?

Si Hofmannsthal a assimilé le destin de l'empereur à celui du poète, c'est que, partageant un destin similaire, ils se trouvent confrontés aux mêmes obligations. Si l'on naît poète, encore faut-il le devenir, reconnaissait l'écrivain en 1890 ; seul l'acte de créer permet de tracer un chemin qui est la réalisation de son propre destin¹⁴⁵. Les actes de l'empereur ne font pourtant qu'alimenter ses doutes sur la nature du réel : « Nos actes naissent d'une fumée et surgissent de ses ocres ; une ivresse tisse des liens, une autre les défait »¹⁴⁶. Bien qu'il ait fait enterrer le corps sans vie dans lequel la sorcière lui était apparue, il demeure prisonnier de son charme. Par ailleurs, la confrontation avec le criminel Lydus et l'empereur déchu par ses propres arrêts ne lui révèle qu'en apparence les obligations liées à sa fonction. Un contraste saisissant s'instaure entre ses paroles abondantes et l'hésitation qui accompagne chacune de ses résolutions. A peine a-t-il nommé amiral celui qui cherchait à se venger de son arbitraire, qu'il doute de son geste. S'est-il montré plus à la hauteur de sa fonction en se laissant impressionner par Lydus

¹⁴⁵ « Poetae nascuntur, vielleicht, aber schaffend erkennen wir unsre Kraft und gehend erkennen wir den Weg », RA3, *Aufzeichnungen*, 1890, p. 315.

¹⁴⁶ « Unsre Taten sind die Kinder / Eines Rauches, aus rotem Rauch / Springen sie hervor, ein Taumel / Knüpft, ein Taumel löst die Knoten », GD1, p. 496.

qu'il ne l'était, lorsqu'enfant il tendait son doigt vers un être dont il arrêta le destin ?¹⁴⁷ Ne travestit-il pas en décret impérial le désir secret de reconstituer ce monde de reflets, né de l'union avec la sorcière ? Le regard sévère de Lydus suffit pour le faire douter de son geste : « comme tout ceci est vain et comme il est aisé d'en douter, aisé de s'en affranchir », reconnaît-il¹⁴⁸. A cette désapprobation muette répondent plus loin les réactions infantiles du vieillard qui fut empereur avant d'être détrôné par son concurrent, alors âgé de trois ans. Résolu à assumer ses responsabilités, ce dernier assimile son empire à une pyramide au sommet de laquelle il trône. L'éclat de sa majesté impériale doit illuminer l'ensemble de ses sujets et guider les aveugles. Il souhaite, en maître absolu, présider à leur destinée et obtenir en retour la confirmation de sa propre puissance¹⁴⁹. Cet empire, fruit de son imagination, n'est point distinct du monde réfléchissant les charmes de la sorcière. Les geignements du vieillard, attiré par le fumet des plats destinés au dîner impérial, coupent court aux discours exaltés du jeune empereur. Dans un monde où les criminels deviennent amiraux et les puissants des êtres puérils, il s'enivre de paroles qui reproduisent le monde de miroirs dans lequel il s'est enfermé. Seul un acte positif peut dissiper ces apparences trompeuses et lui permettre d'accomplir son destin.

Au cours d'une ultime épreuve, l'empereur est abusé par la sorcière, qui a pris les traits de son épouse. Pourtant, les propos qu'il lui tient révèlent une attitude nouvelle. Le sourire avec lequel la jeune femme accueille le monde traduit un sentiment d'harmonie qui désamorce la jalousie malade de l'empereur à son égard. Cette harmonie résulte chez son épouse de l'accession au statut de mère. Seul un amour égoïste avait empêché l'empereur de connaître une même félicité, fruit de la paternité. Dans cette scène, la puissance de l'amour sensuel suscité par la sorcière cède la place à la reconnaissance par l'empereur de ce qu'il doit à sa femme et à ses enfants : avec la joie de la paternité, la possibilité de s'ouvrir à une dimension méconnue de son être. Lorsqu'il se rend compte

¹⁴⁷ « Als ich in der Wiege lag, / Trug ich Purpur, um mich her / Stellten sie im Kreise Männer, / Und auf wen mit unbewußtem / Finger ich nach Kinderart / Lallend deutete, der war / Über Heere, über Flotten, / Über Länder zum Gebieter / Ausgewählt. Ein großes Sinnbild! », GD1, *Der Kaiser und die Hexe*, p. 491-492. Peter Szondi regrette que la dernière remarque remette en cause la portée de la mission que le jeune empereur accepte cette fois consciemment d'endosser (« solcher Hinweis tut dem Symbol eher Abbruch, verrät seine Schwäche, das Überanstrengte, das es kennzeichnet », P. Szondi, *op. cit.*, p. 314). La présente analyse montre que la distance ironique sert à remettre en cause le pouvoir de paroles qui ne s'appuient sur aucune connaissance véritable de l'existence. Tant que l'empereur n'a pas acquis au monde empirique et endossé ses responsabilités, en s'affranchissant de la sorcière, ses paroles demeureront de simples déclarations d'intention qui ne seront suivies d'aucun acte. L'empereur est d'ailleurs le premier à douter de la valeur de ses propos comme de la pertinence de ses choix, fruits de sentiments inconstants.

¹⁴⁸ « [W]ie eitel ist dies alles, / Und wie leicht, daran zu zweifeln, / Wie so leicht, es wegzuwerfen! », GD1, p. 492.

¹⁴⁹ GD1, p. 501.

de sa méprise et découvre le visage de la créature maléfique, il ne revient pas sur ses paroles. Celles-ci traduisent une prise de conscience dont découle un choix : l'empereur renonce à sauver la sorcière de la mort.

Cette œuvre rassemble des thèmes traités séparément dans les textes précédemment abordés. Le motif de la charge impériale, se substituant à celui du rôle assumé sur la scène du monde, symbolise le destin d'un être. L'empereur partage avec Claudio une richesse oratoire qui contraste avec la pauvreté de ses actes et les carences de sa volonté. La crainte de perdre la félicité de ses jeunes années est plus forte que le souhait d'assumer les tâches auxquelles sa naissance l'a destiné. Le refus de l'existence soumise aux lois du temps et celui des responsabilités afférentes conduisent ces êtres à enfreindre les règles élémentaires de la vie. Nés avec un destin, ils s'ôtent la possibilité de l'accomplir, préférant s'adonner à la jouissance passive d'un monde qu'ils travestissent à leur guise. Coupables, ils le sont d'abord envers eux-mêmes et envers les lois de l'existence qu'illustre leur devenir. Coupables, ils le sont aussi envers autrui, car ils ne peuvent se soustraire aux liens inextricables qui unissent les êtres. Nourrisson, l'empereur présidait déjà au destin d'autrui, enfant, Claudio était la source des joies et des peines de sa mère.

L'apport de cette pièce réside dans l'introduction des motifs de l'être et de l'apparence auxquels ceux de la parole et des actes, comme celui du destin, sont subordonnés. La tension entre l'être et l'apparence redouble la dialectique du rêve et de la réalité qu'illustrent les œuvres antérieures. Ces motifs sont inextricablement liés à la fonction du poète, symboliquement représentée dans le poème *Nox*, avant de l'être par la figure du jeune empereur. Le rêve ne revêt les traits de l'apparence, et donc du Néant¹⁵⁰, que s'il ne s'appuie sur aucune expérience de la réalité empirique et des lois qui la structurent. Le souhait du jeune empereur d'édifier, à partir de la « réalité », des « rêves justes » et d'en peupler son empire, procède certes d'une bonne volonté¹⁵¹. Emanant d'un individu qui n'a pas encore fait l'expérience de cette réalité, il ne peut cependant qu'engendrer des chimères. Seule l'apparition de l'épouse rompt le cercle des doubles dans lequel il s'est enfermé. Sur la silhouette trompeuse de la jeune femme, il projette le souvenir d'une expérience passée dont il perce seulement maintenant le secret. Pour la première fois, l'empereur envisage l'existence d'un être non seulement distinct du sien mais aussi apte

¹⁵⁰ Nous verrons plus loin une autre acception de l'apparence, distincte de celle illustrée par cette pièce. Cf. *infra*, chapitre 4, paragraphe 3. 5. 3.

¹⁵¹ « [...] aus Wirklichkeit / Träume baun, gerechte Träume, / Und mit ihnen diese Hügel / Und die vielen weiten Länder / Bis hinab ans Meer bevölkern [...] », GD1, p. 503.

à le guider dans sa quête de lui-même. Cette Hélène¹⁵², dont la beauté intérieure surpasse les seuls attraits physiques, remplit le rôle assumé par les trois fantômes défilant devant Claudio. Comme ces figures néanmoins, elle n'est que la projection d'une conscience à peine éveillée ; esprit, il lui manque cette réalité charnelle qu'habitait le couple uni, dans la troisième strophe du poème.

3. 2. Les carences de la structure dramatique et du langage symbolique

Réfléchissant à son œuvre, Hofmannsthal formule cette remarque : « *L'empereur et la sorcière*. Critique. Ce thème très riche n'est pas vraiment coulé dans une forme mais livré dans un sombre élan passionné à un motif plus ou moins arbitrairement choisi [...]. L'empereur comprend son état, la pièce ne le comprend pas ». Plus tard, il ajoute : « un état intérieur obsédant et mystérieux est abandonné à cette œuvre plus qu'il n'est exprimé par elle »¹⁵³. Bien qu'il en autorise la mise en scène, il demeure conscient de ses carences¹⁵⁴.

Cette pièce très brève présente une concentration de thèmes dont l'écrivain cherche à sonder la richesse. Cette condensation extrême repose sur une structure dramatique assez frêle faisant intervenir des figures qui manquent de consistance physique. Les êtres que rencontre l'empereur ne sont guère plus qu'une projection de son esprit, trop indistinctes de sa personne pour revêtir une personnalité réelle. Leur fonction se résume à révéler à l'empereur la fragilité des paroles et des actes qui ne reposent sur aucune expérience de la réalité. La seule figure susceptible de l'arracher à sa prison dorée n'a pas plus de consistance qu'un songe. L'importance du rôle d'autrui dans la quête de soi n'a cessé d'être mise en évidence dans les œuvres antérieures. Néanmoins la place qui lui est réservée dans les textes lyriques et lyrico-dramatiques demeure très effacée. Disparaissant derrière un pronom collectif dans la dernière strophe du poème, il apparaissait sous les traits de fantômes dans le premier drame lyrique étudié. Ici, il n'est guère plus qu'un mirage absorbé dans l'ultime apparition de la sorcière. Enfin, ce drame lyrique n'aboutit pas à une élévation de son personnage central au rang d'être accompli, prêt à endosser les

¹⁵² Hélène est le prénom chargé de symboles qu'Hofmannsthal a conféré à la jeune femme, cf. GD1, p. 504.

¹⁵³ « [Um 1918] *Der Kaiser und die Hexe* / Kritik / das grosse Thema ist nicht eigentlich gestaltet, sondern einem halb willkürlich ergriffenen Stoff leidenschaftlich dunkel anvertraut [...]. Der Kaiser versteht seinen Zustand das Stück versteht ihn nicht », (vers 1918) et « [Um 1920 oder später] Ein qual- und geheimnisvoller innerer Zustand ist diesem Gedicht mehr anvertraut als in ihm ausgesprochen », SW III, p. 706.

¹⁵⁴ Malgré ses réserves, Hofmannsthal a donné son accord à George Terramare pour la mise en scène de cette pièce dont une représentation a été donnée le 16 décembre 1926 à Vienne. Cf. SW III, p. 682 et p. 707-708.

responsabilités liées à sa fonction. Le jeune empereur professe un renoncement qui ne fait tout au plus qu'ouvrir la voie à des actes futurs. Avec le corps de la sorcière, les tentations n'ont pas disparu. L'empereur ne peut s'empêcher d'ordonner qu'on la retienne dans sa fuite, comme il ne peut réprimer le geste de poser sa main sur l'épaule du page, reflet de ses jeunes années. Ces êtres qui, tels des anges, se sont interposés entre lui et la sorcière risquent à tout moment de se muer en puissances démoniaques. A l'issue de la pièce, tout reste à faire pour l'empereur ; la voie de sa propre réalisation dans le monde demeure semée d'obstacles.

Un lien secret unit le poème *Nox* au drame lyrique de 1897, dont les affinités avec *Le Fou et la Mort* ont par ailleurs été relevées¹⁵⁵. L'emprisonnement de l'empereur dans une sphère narcissique l'empêche d'accéder au monde, dans lequel seul sa fonction impériale revêt un sens. L'amour voué à son épouse, parce qu'il était égoïste, n'a pu rompre l'enchantement dont il a été la victime. Amant d'une chimère, il s'est montré incapable d'assumer les responsabilités liées à son statut d'empereur et de père. Les épreuves qui jalonnent son chemin, si elles révèlent à sa conscience les fautes passées, l'ouvrent à un second mystère contenu dans le sourire de sa femme. C'est ce mystère qu'explore le poème, dans lequel la division d'un être fait place à une renaissance, fruit de la rencontre amoureuse. Les promesses dont cette nuit de l'âme fait le don s'accompagnent d'une révélation. L'expérience sensible des êtres et des choses permet de découvrir le principe spirituel qui s'exprime en eux. Ce principe illumine aussi les traits de la belle Hélène d'une façon plus secrète que l'or de la couronne et des vêtements dont se pare son mari.

Le crépuscule du XIX^e siècle marque une étape importante dans les réflexions de l'écrivain. Quoiqu'il ait progressé dans l'exploration du mystère que constitue l'existence, il n'a encore formulé aucun choix. Celui-ci impliquerait un double renoncement. L'abandon d'une conception du monde, source d'une félicité précoce, comme celui d'une esthétique qui tentait de la pérenniser, étaient le prix à payer pour pouvoir progresser dans la connaissance de soi et du monde. La rédaction du livret d'opéra *La Femme sans ombre* constitue une preuve de ce renoncement. Conjuguant les motifs déjà mis à jour, cette œuvre, qui retrace le destin d'un couple impérial, expose les

¹⁵⁵ Dans une note légèrement postérieure à 1920, Hofmannsthal relevait déjà cette tendance à rapprocher la figure du jeune empereur de celle de Claudio (« Dass es sich um die gleiche Gemütsverfassung handle wie in *Thor und Tod* ist mehrfach bemerkt worden », SW III, p. 706). Ces affinités ne doivent pourtant pas occulter ce qui distingue le jeune empereur, résolu à quitter la sorcière, d'un Claudio vieillissant qui a depuis longtemps renoncé à lutter contre le sort dont il pense être la victime.

principes d'une éthique dont elle illustre aussi les fondements métaphysiques. Son analyse, enrichie par celle du conte qui revêt le même titre, occupera le centre du chapitre suivant.

Chapitre II : *La Femme sans ombre* : première formulation d'une éthique

Remarques introductives

Le titre *La Femme sans ombre* renvoie à deux textes distincts – un livret d'opéra et un conte – conçus à un tournant de l'œuvre et de l'existence d'Hofmannsthal. La rédaction du livret d'opéra entre 1911 et 1915, et celle du conte, entre 1913 et 1919, achèvent une première phase de réorientation de son œuvre. En approfondissant la veine dramatique de ses jeunes années, Hofmannsthal avait souhaité éprouver la complémentarité du verbe et de la musique. De sa collaboration avec Richard Strauss était né en 1911 l'opéra comique *Le Chevalier à la Rose*, suivi, en 1912, d'une première version de l'opéra *Ariane à Naxos*. La parenté thématique entre ces deux œuvres ne doit pas faire oublier l'avancée dont témoigne la seconde. Cette évolution se révèle aussi bien sur le plan technique, qui marie l'action dramatique et l'expression musicale, que sur le plan thématique. Œuvre de synthèse, *La Femme sans ombre* inaugure quant à elle une nouvelle phase de la production d'Hofmannsthal. Celle-ci se nourrit de l'expérience de la guerre, toile de fond de la rédaction de l'opéra et plus encore du conte. Elle s'appuie sur une réflexion éthique, portée à son point extrême dans l'opéra, tandis que ses fondements métaphysiques sont mis à jour dans le conte.

L'expérience de la guerre contribue à élargir le champ de cette éthique, non à en changer les principes. Elle constitue pour l'auteur l'occasion d'un bilan consigné sous forme de notes rassemblées en 1919 sous le titre *Ad me ipsum*¹. Les tentatives d'analyser *La Femme sans ombre* comme une application stricte de ces notes se sont souvent révélées hasardeuses. Elles sont le fait des premiers interprètes qui ont vu dans le livret ou le conte la traduction des convictions schématiquement formulées dans ce recueil. Les travaux

¹ Un premier recueil de notes est constitué entre 1912 et 1916. A cette seconde date, une partie des notes est transmise à l'écrivain autrichien Max Mell. Elles devaient aider celui-ci à rédiger un article préparant l'audition de l'opéra, mais dont la publication a finalement été refusée par Hofmannsthal. D'autres notes se sont rajoutées jusqu'en 1919 pour former une seconde version de ce recueil, remise cette fois au germaniste allemand Walther Brecht. Celui-ci en a publié une version remaniée, après la mort de l'écrivain. Sur les étapes de la constitution du recueil *Ad me ipsum*, voir : Walther Brecht, « Hugo von Hofmannsthals *Ad me ipsum* und seine Bedeutung », in : *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1930, p. 319-353.

critiques récents offrent le miroir inversé des analyses antérieures. Là où celles-ci vantaient la profondeur éthique de l'œuvre, ceux-là dévoilent la présence, derrière cette belle façade, d'un message beaucoup plus ambigu. L'examen de ces interprétations contrastées doit introduire une nouvelle analyse de l'œuvre qui tentera de dépasser les contradictions constatées.

Parmi les premiers interprètes de l'œuvre – principalement du conte –, plusieurs ont souligné la portée éthique de son message, dont ils ont cherché à montrer les fondements spirituels. Beaucoup reconnaissent dans les motifs de l'amour et du mariage le centre de gravité de cette éthique. L'amour constitue pour Gloria J. Ascher l'« élément central et dynamique » de l'idéal d'humanité exprimé par l'auteur². Richard Alewyn y voit pour sa part le véritable moteur de l'action et l'artisan de son dénouement heureux³. « Œuvre sur le mariage », selon Gilbert Ravy⁴, *La Femme sans ombre* célébrerait la solidité d'un lien durable, ferment d'un tissu social unifié. Le mariage constitue l'assise indispensable à l'épanouissement d'une famille et au renouvellement des générations. Articulant des thèmes âprement débattus dans la société autrichienne, *La Femme sans ombre* trouverait une actualité que son habillage oriental ne laissait pas immédiatement supposer⁵.

L'inscription de l'œuvre dans le débat contemporain sur l'évolution des mœurs constituait même, pour certains, le signe évident de l'intention éthique animant l'auteur. Cette interprétation, développée dans les années 1930 par Grete Schaeder et Karl J. Naef⁶, a toutefois été remise en cause dans les décennies suivantes. L'argument d'actualité est alors battu en brèche par une double critique : celle du conservatisme des représentations sociales exprimées, et celle du silence qu'entreprendrait l'œuvre sur la guerre. Gilbert

² « [Die Liebe gilt als] zentraler dynamischer Bestandteil des Humanitätsideals [in der *Frau ohne Schatten*] », in : Gloria J. Ascher, « *Die Zauberflöte* » und « *Die Frau ohne Schatten* ». Ein Vergleich zwischen zwei Operndichtungen der Humanität, Bern ; Munich : Francke, 1972. Gloria J. Ascher est l'une des premières à avoir consacré une monographie au livret d'opéra et non, comme plusieurs de ses contemporains, au conte.

³ Cf. Richard Alewyn, « Hofmannsthals Verwandlung (1949) », in : *id.*, *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, p. 183.

⁴ Gilbert Ravy, *La Femme sans ombre dans l'univers spirituel de Hugo von Hofmannsthal*, Paris, 1982, p. 682. La remarque citée se réfère au seul livret. Karl J. Naef, qui s'était pour sa part consacré au conte, qualifiait en 1938 cette œuvre de « conte dédié au mariage » (« Ehemärchen »), cf. K. J. Naef, « Die Frau ohne Schatten », in : *id.*, *Hugo von Hofmannsthals Wesen und Werk*, Zurich ; Leipzig : Niehans, 1938, p. 193.

⁵ Sur les débats suscités en Autriche par la réforme du mariage, voir la synthèse proposée par Gilbert Ravy (cf. G. Ravy, *op. cit.*, p. 573-582).

⁶ Ces deux critiques ont été particulièrement sensibles à la figure de la teinturière, dont les velléités d'émancipation, conduisant à la rupture du lien conjugal, semblaient à leurs yeux refléter des problèmes sociaux contemporains (cf. Grete Schaeder, *Die Gestalten*, Berlin, 1933, not. p. 132-133, et Karl J. Naef, *op. cit.*, p. 185). Même G. Ravy, dont l'étude est légèrement postérieure, commente le traitement du motif du mariage en ces termes : « [d]evant l'angoisse née de l'isolement de l'individu et de la fugacité des choses, Hofmannsthal oppose à ce qui n'est à ses yeux que dangereuse tentation de liberté et de bonheur dans l'instant la création de la durée dans l'éphémère par la fidélité, l'insertion dans la chaîne des générations et l'intégration à une communauté humaine dont la famille, fondée sur le couple et la paternité / maternité, est la réalisation première », G. Ravy, *op. cit.*, p. 616.

Ravy, qui souligne l'ouverture d'esprit d'Hofmannsthal à l'endroit du mariage, rappelle néanmoins qu'il demeurerait tributaire de conceptions catholiques relativisant le caractère « progressiste » de ses positions. Le critique reconnaît d'ailleurs que « le message d'actualité immédiate [...] n'est pas le fait de Hofmannsthal »⁷. Sous sa plume, le mariage revêtirait avant tout une dimension « métaphysique »⁸. Expression d'une « nécessité » supérieure, il soustrairait l'homme « au sentiment angoissant que le hasard seul le détermine », et l'insérerait « dans un ordre » lui conférant « une finalité »⁹. Dès lors, G. Ravy se demande « s'il n'y a pas, à l'époque où Hofmannsthal écrit *La Femme sans ombre* et y développe [une telle conception] du mariage, la recherche d'une justification possible, dans l'ordre du monde, au carnage de la guerre [...] »¹⁰. L'éloge de la portée éthique du livret menace ainsi de se retourner en critique. Dans l'analyse de G. Ravy, l'image d'un écrivain soucieux des réalités sociales de son temps se heurte à celle du chantre d'un ordre immuable, de nature non seulement sociale mais aussi cosmique¹¹.

L'étude des principes éthiques illustrés par *La Femme sans ombre* s'accompagne, dans la plupart des travaux critiques, d'un examen de la vision du monde dont ils procèdent. De la lecture de ces analyses ressortent trois attitudes distinctes. La première, adoptée par Richard Alewyn et Gloria J. Ascher, consiste à inscrire cette œuvre dans une tradition humaniste qui met en valeur l'autonomie de l'homme vis-à-vis d'un ordre normatif transcendant, de quelque nature qu'il soit¹². L'existence humaine, soumise aux lois du temps, constitue, selon ce point de vue, la seule véritable source des principes éthiques exposés par l'auteur. Pour d'autres en revanche, Hofmannsthal chercherait à replacer l'individu sous l'autorité d'un ordre supra-temporel dont il serait tenu d'observer les lois.

⁷ G. Ravy, *op. cit.*, p. 761. Quoique l'écrivain ait souhaité, selon les propos du critique, « “agir” dans son temps », les « aspects historiques, sociaux [et] politiques » intégrés à son œuvre « ne sont jamais détachés d'une vision globale, d'une référence à une autre réalité de nature supérieure » (*ibid.*). L'actualité du livret, que G. Ravy souligne, pâlirait finalement, jusqu'à n'être plus qu'un simple habillage. Celui-ci laisserait voir une réalité supérieure plaçant celle du monde empirique dans l'ombre.

⁸ Si Hofmannsthal tient compte selon G. Ravy « des éléments psychologiques et sociologiques du problème » du mariage et de la procréation, il « entend surtout le poser en d'autres termes : ceux de la signification métaphysique du mariage et de son prolongement dans la procréation ». Cf. G. Ravy, *op. cit.*, p. 617.

⁹ *Ibid.*, p. 634.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Plusieurs remarques de G. Ravy vont dans ce sens, notamment celles qui rapprochent cette œuvre du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg*, achevé en 1922 (cf. not. G. Ravy, *op. cit.*, p. 398-399 et p. 765). Elles sont corroborées par des analyses plus récentes qui sont évoquées dans la suite de l'introduction.

¹² Gloria J. Ascher relève elle aussi la présence dans le livret de deux sphères distinctes. Elle ne saurait pourtant faire oublier, selon elle, qu'il n'y a de réalité que celle dans laquelle les humbles et les êtres imparfaits ont une place. L'idéal d'humanité, exprimé au travers des deux couples, fait de la fragilité et de la faiblesse de la créature humaine le fondement de sa grandeur et de sa dignité (cf. G. J. Ascher, *op. cit.*, p. 32 et 44). Cette analyse rejoint celle de R. Alewyn, qui tempérait l'empressement de certains critiques à voir illustré dans le conte l'idéal classique de Goethe rédigeant *Iphigénie* (cf. R. Alewyn, *Hofmannsthals Wandlung* (1949), in : *id.*, *op. cit.*, p. 184).

Gerhard Pfaff, par exemple, voit exprimée dans le conte l'autorité de « forces préexistentielles » revêtant un caractère normatif et placées sous le commandement de Keikobad, le Roi des esprits¹³. Seule la conformation à ces ordres venus « d'en haut » garantirait la portée « éthique » des actes entrepris. Ces forces, désignées ailleurs comme l'expression d'une « nécessité supérieure qui, au-delà des apparences, régit le cours des événements comme de l'existence des hommes »¹⁴, ne sont pas toujours rattachées à une tradition spécifique. K. J. Naef en fait une « loi morale » devant prémunir l'individu contre toute injustice. Il rattache ce cadre normatif à une tradition à la fois chrétienne et humaniste, dont il ne précise pas davantage la nature¹⁵. De façon beaucoup plus explicite, G. Schaefer fait du conte une véritable théodicée. Manifestant la puissance de la grâce divine, l'œuvre constituerait une parfaite illustration de l'éthique¹⁶. Aux partisans de mœurs plus libres, Hofmannsthal opposerait les arguments du christianisme, idée que reprend plus tard Gilbert Ravy, avec davantage de nuances toutefois¹⁷. Ce dernier relève également la présence dans cette œuvre de conceptions plus propres à la spiritualité bouddhiste. En témoignerait l'omniprésence du motif de l'unité cosmique joint à celui de la préexistence¹⁸.

¹³ Considérant la figure de l'impératrice, Gerhard Pfaff propose l'interprétation suivante : « in ihrer bewussten Entscheidung des Selbstverzichtes und des Opfers handelt sie ganz im Sinne Keikobads und seiner präexistentiellen Weltordnung, die dem existentiellen Daseinsbereich die Richtung verleiht », G. Pfaff, *Hugo von Hofmannsthals Märchendichtung "Die Frau ohne Schatten". Die Bedeutung der Hauptgestalten im Gefüge des Werkes*, Francfort / Main, 1957, p. 140.

¹⁴ Cf. G. Ravy, *op. cit.*, p. 632.

¹⁵ K. J. Naef emploie tour à tour les expressions « Sittengesetz » et « sittliche[s] Gesetz » (K. J. Naef, *op. cit.*, p. 189 et p. 193). Replaçant le message du conte dans un champ intellectuel plus large, il explique : « Wir dürfen die *Frau ohne Schatten* als eine christliche Dichtung bezeichnen [...]. Richten wir den Blick aber vornehmlich auf zwei Gestalten wie die Kaiserin und Barak, so wird der Gedanke an Goethes *Iphigenie* und Lessings *Nathan* nicht ferne sein und der Name Humanitätsdichtung für das Hofmannsthalsche Werk sowohl am Platze wie für jene klassischen », in : *ibid.*, p. 193.

¹⁶ « Tiefste Schwermut der Weltansicht, die über der ethischen Fragwürdigkeit alles menschlichen Geschehens zu verzweifeln droht, ist mit Hilfe der positiv christlichen Gehalte überwunden », in : G. Schaefer, *Die Gestalten*, *op. cit.*, p. 131. G. Schaefer ne fait du reste que suivre la voie empruntée avant elle par Rudolf Alexandre Schröder. Dans un article publié à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la mort d'Hofmannsthal, celui-ci faisait du conte une œuvre explicitement chrétienne. Cf. R. A. Schröder, « Zeit und Gerechtigkeit. Gedanken zum Werk Hugo von Hofmannsthals zur 25. Wiederkehr seines Geburtstags am 15. Juli », in : *Mercur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 8^{ème} année, 1954, p. 603-317.

¹⁷ De l'analyse du livret, s'achevant sur le spectacle de deux couples comblés par les promesses d'enfantement, G. Ravy tire la conclusion suivante : « S'inscrivant très strictement [...] dans une conception chrétienne du mariage, Hofmannsthal assigne à l'amour du couple, [et] au mariage qui le scelle, l'exigence absolue de la procréation », cf. G. Ravy, *op. cit.*, p. 676. Plus loin, il ajoute qu'Hofmannsthal dénonce, « dans la lignée de l'Eglise catholique », un amour purement sexuel. Il s'emploierait au contraire à montrer « la valeur sociale, spirituelle et métaphysique du mariage et de la famille », (*ibid.*, p. 682).

¹⁸ G. Ravy relève la présence dans l'œuvre de « concordances orientales » et les analyse dans un sous-chapitre où est étudié le motif du « Tapis de vie » (cf. G. Ravy, *op. cit.*, p. 737 – 745). Le critique doit, pour ce faire, enrichir l'analyse du livret, à laquelle il disait vouloir se consacrer, de celle du quatrième chapitre du conte. Ce besoin de se reporter au conte pour étudier les fondements spirituels des principes éthiques formulés révèle l'une des particularités de ce récit et de son message. Si elle n'a pas été approfondie par G. Ravy, elle le sera dans la troisième

La mise à jour d'influences spirituelles aussi distinctes ne contribue pas à donner de *La Femme sans ombre* une vision très claire. De même qu'on peut douter que les réflexions éthiques de l'écrivain aient été restreintes aux débats contemporains sur le mariage, on peut s'interroger sur la diversité des influences spirituelles décelées dans ses œuvres. Les positions difficilement conciliables des critiques trahissent une certaine résistance de ces textes à l'interprétation. Ce constat a d'ailleurs suscité chez une nouvelle génération d'interprètes le souhait d'aborder *La Femme sans ombre* sous un angle nouveau. Leurs travaux s'attachent à explorer l'envers d'un discours moral, dont la réalité, certes diversement appréciée, n'avait jusqu'alors jamais été déniée.

La réplique ne s'est d'ailleurs pas fait attendre. Dès le milieu des années 1970, des critiques s'employaient à révéler, sous le vernis d'actualité, les contours d'une pensée radicalement « inactuelle ». Celle-ci trahirait selon Klaus Reitz et Ulrich Heimrath un mouvement de fuite¹⁹. Le monde idyllique du conte exprimerait le souhait de son auteur de retrouver la sécurité douillette d'un monde bourgeois, adossé à une conception des relations sociales profondément conservatrice²⁰. Les prétentions du « poetus ethicus »²¹ se seraient rapidement heurtées aux évolutions sociales et politiques de son temps, qu'il n'aurait jamais vraiment réussi à accepter²². Pourtant, si l'écrivain s'était contenté de traduire dans les ors de l'esthétisme la laideur de la réalité, il aurait pu aider ses contemporains à en supporter le poids. Or, les interprétations récentes de l'œuvre, et notamment du livret, révèlent chez l'écrivain une tendance bien plus pernicieuse.

Loin de ne faire qu'embellir la réalité, Hofmannsthal en mutilerait consciemment certains aspects. Il la contraindrait de la sorte à s'inscrire dans un ordre politique et culturel qu'il souhaitait contribuer à asseoir. L'« élan vital » et « l'ardeur pulsionnelle » de l'*eros* se verraient ainsi sacrifiés sur l'autel d'une culture policée et d'une politique d'exclusion qui en serait le fruit. Jörg Wiesel, qui se consacre au livret, relève chez l'auteur le souhait de brider toute manifestation vitale qui prendrait la forme d'une pulsion

section de ce chapitre. L'idée d'une influence de la pensée extrême-orientale sur l'auteur du conte sera, dans ce cadre, fortement nuancée. Pour une analyse plus détaillée de ce point, voir *infra*, paragraphe 3. 4.

¹⁹ Cf. Klaus Reitz, *Ästhetik und Sittlichkeit. Die Entwicklung von Hofmannsthals Prosa in ihrer zeitgeschichtlichen Bedeutung*, Munich, 1976 et Ulrich Heimrath, *Innerlichkeit und Moral. Ein Beitrag zur Charakterisierung des Erzählwerkes Hugo von Hofmannsthals*, Bochum, 1976.

²⁰ Telle est l'orientation que décèle Ulrich Heimrath chez l'auteur du conte. Cf. U. Heimrath, *op. cit.*, p. 64-65.

²¹ U. Heimrath, *op. cit.*, p. 65. Heimrath emprunte cette expression à Peter C. Kern, qui l'introduit dans son étude consacrée à l'univers spirituel de l'écrivain parvenu à sa maturité (cf. P. C. Kern, *Zur Gedankenwelt des späten Hofmannsthal. Die Idee einer schöpferischen Restauration*, Heidelberg : C. Winter, 1969, p. 84).

²² A l'issue de son analyse du conte, Ulrich Heimrath établit le constat suivant : « [Hofmannsthal] umgeht die direkte Auseinandersetzung mit Problemen seiner Zeit [und zieht sich zurück] in eine schöne, heile Märchenwelt, von der er dann hofft, daß sie nicht nur ästhetisch wirke », in : U. Heimrath, *op. cit.*, p. 65.

ou d'un élan incontrôlé²³. Le motif des créatures inengendrées en offrirait l'expression plastique. Ce n'est pas le moindre des paradoxes que ces êtres, dont l'impératrice refuse de satisfaire les suppliques, soient finalement intégrés dans la sphère humaine et politique à l'issue de l'œuvre. La venue au monde de cette descendance inaugure une nouvelle phase du règne de l'empereur dont l'opéra ne dit mot²⁴. J. Wiesel note toutefois que la pratique coercitive à l'égard des manifestations de vie non contenues par l'ordre politique semble devoir être le principe directeur de cette nouvelle ère²⁵. Pour le critique, une telle conception esquissée « moins de quinze ans avant l'établissement par le national-socialisme du “Troisième Reich” et de sa biopolitique raciste » serait « plus qu'effrayante »²⁶.

Peut-être échaudé par ces conclusions hardies, Gerhard Neumann préfère pour sa part quitter la pente glissante de la « biopolitique » pour rejoindre le terrain éprouvé de l'esthétique du livret²⁷. Dans ce domaine aussi résiderait un principe d'exclusion dont l'agent serait cette fois une culture européenne bourgeoise, et la victime « l'étrange secret de l'attraction érotique »²⁸. Quoique Strauss eût vu d'un bon œil la manifestation – tonitruante – de cet *eros* refoulé, son librettiste aurait cherché avec un soin minutieux à le réprimer. Selon l'intention que Neumann prête à Hofmannsthal, le livret devait œuvrer à « la moralisation » et à « l'humanisation » de la société²⁹. Cette double tâche exigeait que les passions tumultueuses des personnages soient exprimées sous une forme sublimée. La cacophonie sur scène aurait pour origine celle prévalant entre le librettiste et le compositeur. Au premier, désireux de raffermir l'assise éthique de la culture européenne, le compositeur, jugeant celle-ci moribonde, opposait le désir de précipiter son renouvellement en fêtant le jaillissement d'un érotisme anarchique.

Il est permis de penser que ces deux interprétations ne rencontrent pas l'adhésion de tous les auditeurs de l'opéra, ni des lecteurs du livret. Du reste, elles tendent à se rejoindre,

²³ Jörg Wiesel, « Tränen und Leben. Zu Richard Strauss' und Hugo von Hofmannsthals *Frau ohne Schatten* », in : Beate Söntgen, *Tränen*, Munich ; Paderborn : Fink, 2008, p. 161-170.

²⁴ « Das Paradox der einschließenden Ausschließung im Namen des “nackten Lebens”, setzt sich bei Hofmannsthal und Strauss fort in einem Neuen Reich, von dem die Oper aber nicht mehr spricht und singt », in : J. Wiesel, *art. cit.*, p. 169.

²⁵ « Ein neues Reich [...], in dem die einschließende Ausschließung grausamerweise das Normale ist bzw. sein wird », *ibid.* p. 169-170.

²⁶ « Das ist keine fünfzehn Jahre vor der national-sozialistischen Etablierung des “Dritten Reiches” und seiner rassistischen Biopolitik mehr als erschreckend », *ibid.*, p. 170.

²⁷ Gerhard Neumann, « Oper als Text. Strauss / Hofmannsthals orientalisches Spiel *Die Frau ohne Schatten* », in : Jürgen Schläder, *OperMachtTheaterBilder. Neue Wirklichkeiten des Regietheaters*, Leipzig: Henschel, 2006, p. 109-132.

²⁸ « [D]as fremde Rätsel der erotischen Anziehung », G. Neumann, *art. cit.*, p. 112.

²⁹ « Die Ethisierung und Humanisierung der Gesellschaft », *ibid.*, p. 119.

si ce n'est dans le ton et la méthode, du moins dans les conclusions révélées. En soumettant les thèmes de l'amour et du mariage à leur analyse, ces deux critiques demeurent sur la voie tracée par leurs aînés. Si la boucle semble ainsi bouclée, on peut douter que le message des deux œuvres ait été réellement compris.

La focalisation de l'attention sur le motif du mariage tend à faire oublier les autres textes d'Hofmannsthal qui, s'ils présentent un contenu distinct, témoignent néanmoins des préoccupations éthiques de l'auteur. Tel est le cas des œuvres étudiées dans le premier chapitre. Ces textes antérieurs à *La Femme sans ombre* développent une réflexion sur la condition de l'homme déchiré entre un désir d'Absolu et les souffrances induites par une existence incomprise. Ils tentent aussi d'explorer cette réalité obscure qui, à la faveur de rares instants, révèle une richesse et une cohésion insoupçonnées. L'attachement à autrui et l'éveil de la conscience qui en est le fruit y apparaissent déjà comme des expériences nécessaires à la compréhension de soi-même et du monde. Pourtant, ces premiers textes n'expriment que des orientations existentielles possibles. Des hésitations persistantes empêchaient l'écrivain d'arrêter un choix et de produire une œuvre qui en serait la traduction. Le livret et le conte sont, en revanche, les œuvres d'un homme parvenu à sa maturité et engagé dans une voie que, jeune homme, il n'osait encore emprunter. Les protagonistes de *La Femme sans ombre*, miroirs des hésitations qui assaillent les hommes quand ils doivent affronter le monde, sont réunis par une action qui leur permet de les surmonter.

Les pages suivantes s'emploieront à révéler les principes cardinaux d'une éthique qui s'applique à deux niveaux : celui des quatre protagonistes de l'œuvre et celui de l'univers dans lequel ils évoluent. Cette distinction explique en grande partie le recours à des genres littéraires distincts. Elle implique en outre que l'analyse des principes éthiques soit prolongée par celle des conceptions métaphysiques dont ils procèdent. La vision du monde esquissée dans l'opéra, puis approfondie dans le conte, mérite une analyse soignée. La réflexion de l'auteur s'inscrivant dans une continuité, l'étude des deux versions de cette œuvre pourra s'appuyer sur les conclusions du premier chapitre. Elle débutera par un examen de la constellation des figures qui mènera à celui des principes d'une éthique dévoilée au rythme de la progression du personnage central. Il s'agira ensuite d'élargir le champ des réflexions aux fondements métaphysiques de ces œuvres, avant de le refermer sur un tableau synthétique des deux voies esthétiques empruntées.

I La constellation des personnages

L'opéra et le conte retracent l'évolution de deux couples demeurés inféconds. Si les analogies entre l'empereur et la teinturière d'une part, Barak et l'impératrice d'autre part, ne sont qu'esquissées dans le livret, elles deviennent manifestes dans le conte. Leur examen constituera l'objet des paragraphes suivants. Auparavant, il convient de rappeler le contenu principal de l'action, sensiblement identique dans les deux versions³⁰.

Chaque œuvre s'ouvre sur une aurore. Inaugurant une partie de chasse livrée par l'empereur des îles du Sud-Est, elle révèle aussi le secret de sa jeune épouse, demeurée au palais impérial en compagnie de sa nourrice. Dépourvue d'ombre, cette jeune personne, distincte d'un animal comme d'un pur esprit, n'appartient pas non plus au règne des humains. Les nuits d'amour du couple ne sont que la fade répétition de leur première étreinte, alors que l'impératrice venait de quitter le corps d'une gazelle pour épouser les formes d'une femme. Seul le faucon impérial, artisan de cette rencontre, en a été le témoin, avant que son maître, dans un accès de rage, ne le chasse. Parti à sa recherche, l'empereur s'éloigne de son épouse. Le rapace réapparaît alors brusquement devant l'impératrice et lui révèle la menace pesant sur son mari. L'aube de cette première journée voit la jeune femme privée d'ombre, d'humanité et d'enfant. Trois jours restent à l'empereur pour combler ce manque ; s'il échoue, il sera transformé en statue. Derrière cet arrêt cruel se cache Keikobad, père de l'impératrice et Roi des esprits. Désirant acquérir une ombre, la jeune femme s'immisce dans la vie d'un couple de teinturiers, lui aussi infécond. Ce séjour lui fait découvrir la richesse secrète des humains et le fondement de leur dignité. Elle se refuse à voler l'ombre de la teinturière, laquelle était prête à la céder, avec son statut de mère, en échange d'une éternelle beauté. Les paroles que celle-ci prononce à cette fin ne peuvent certes totalement masquer ses hésitations. Elles lui valent pourtant de perdre son ombre. Prenant en pitié cette infortunée et son époux Barak, homme bon mais fruste, l'impératrice préfère renoncer à l'ombre, consciente qu'elle condamne ainsi son mari. Ce renoncement est toutefois l'instrument d'un double salut. Tandis que l'empereur est soustrait à son funeste destin, la teinturière et son époux s'ouvrent à une dimension méconnue de leur être. Les deux œuvres se referment sur le

³⁰ Hofmannsthal avait lui-même rédigé un résumé de l'action du livret, publié avant la première représentation de l'opéra, et destiné à préparer les spectateurs à l'audition de l'œuvre. Ce résumé est reproduit dans l'édition des œuvres d'Hofmannsthal en dix volumes chez Fischer. Cf. Hugo von Hofmannsthal, *Die Frau ohne Schatten*. « Die Handlung », in : *id.*, *Dramen V. Operndichtungen*, Francfort / Main : Fischer, 1979, p. 381-387, cité par la suite D5, p. 381-387.

tableau des couples réunis. L'aurore qui marque le début d'une ère nouvelle révèle l'acquisition de l'ombre par l'impératrice et la restitution de celle-ci à la teinturière. Scellant cette réconciliation, elle apporte aussi la promesse de futurs enfantements. Le cadre de l'action posé, l'examen détaillé des protagonistes doit permettre de confronter les caractères respectifs de l'empereur et de la teinturière, puis ceux du teinturier et de l'impératrice³¹.

1. 1. L'empereur et la teinturière ou la quête d'absolu

« L'homme chemine toujours entre deux infinités : celle de ce qui pourrait être, et celle de ce qui est et qu'il doit conquérir, quoiqu'il le possède déjà ». ³²

Cette remarque de l'écrivain, consignée en 1906 dans ses carnets, trouve une parfaite illustration dans les figures de l'empereur et de la teinturière. La division de leur être résulte d'une quête avide d'absolu qui leur fait perdre toute attention pour leur entourage. Incapables d'aimer tout autant que d'agir, ils sont trahis par une volonté instable, guidée non par un but précis, mais par une inquiétude obsédante. Cette irrésolution confine à l'impuissance, la froideur de leur cœur à une paralysie complète. En témoigne la métamorphose de l'empereur en statue.

L'inquiétude du souverain se manifeste par l'élan qui l'arrache aux nuits amoureuses pour le plonger dans la quête du faucon. Témoin de l'union des deux êtres, le rapace, indûment puni, semblait le dépositaire du secret qu'elle avait révélé. Désirant revivre l'expérience ineffable de cette première rencontre, l'empereur oubliait que, chaque instant de son existence étant unique, sa répétition était impossible. Les lois du temps, auxquelles il désire se soustraire, manifestent leur intangibilité auprès de son épouse, qui recueille le message du faucon. Quoique l'empereur s'isole dans sa quête, il n'est point le seul à souhaiter s'affranchir de sa condition de mortel. Loin du palais impérial, aux tréfonds d'un quartier insalubre de la ville, l'épouse du teinturier Barak nourrit le même souhait. Le renoncement à la maternité est le prix qu'elle se dit prête à payer pour jouir d'une éternelle beauté. Le rêve est à la teinturière ce que l'ivresse de la chasse et de l'amour est

³¹ Les paragraphes suivants s'appuieront à la fois sur le livret et le conte afin de mettre à jour les conceptions anthropologiques, éthiques et métaphysiques qu'ils illustrent. Néanmoins, les particularités de chaque texte seront soulignées et leurs fondements respectifs mis à jour dans la dernière section de ce chapitre. Voir *infra*, paragraphe 3. 5.

³² « Der Mensch wandelt immer zwischen zwei Unendlichkeiten: dessen, was sein könnte und dessen was ist, was er besitzt und zugleich nicht besitzt [...] », RA3, *Aufzeichnungen*, 1906, p. 472.

au souverain : un moyen de goûter par anticipation une expérience dont ils attendent, pour l'une la venue, pour l'autre le retour. Leur impatience de voir ce but atteint est aussi le signe d'une crainte que leur frustration lancinante ne fait qu'attiser.

Désirant fuir la prison de son être fini, l'empereur se refuse à avoir des enfants. Ceux-ci confirmeraient son enracinement dans un monde dont les souillures sont un affront à sa majesté. Quoiqu'il projette une ombre, il désire ne laisser dans ce monde aucune trace par laquelle il trahirait une soumission à ses lois. Pourtant, en dépit de ses efforts, il ne peut rétablir l'harmonie de son être. L'angoisse de la teinturière se manifeste de façon différente, bien qu'elle soit de même origine que l'inquiétude intérieure du souverain. Sa frustration, dont elle rend Barak responsable, n'a d'autre source que sa propre indécision. Tandis qu'une part d'elle-même aspire à s'affranchir de son époux, une autre la fait sans cesse rechercher sa présence rassurante. Sa colère à l'encontre de la nourrice, usant des artifices de la magie³³, n'est que l'effet de son exaspération devant ses propres hésitations. Les songes dont elle peuple ses journées sont le seul moyen de fuir ses contradictions. Malgré les différences sociales, l'empereur et la teinturière présentent des affinités remarquables. Leur crainte de se perdre ou de ne point se trouver les rend incapables d'aimer ; sur ces deux êtres plane l'ombre de Claudio et de son tragique destin.

Les nuits d'amour de l'empereur sont la répétition presque monotone d'une méprise. Dans la jouissance de l'union, le souverain convoite non sa femme mais lui-même. Il désire revivre la communion de son être avec l'Absolu dont la rencontre avec la gazelle avait été l'instrument. Le sacrifice des animaux ne pouvait offrir au chasseur que l'expérience ponctuelle d'une annihilation des barrières physiques. L'ivresse alors ressentie était celle d'un homme qui, mourant à son être de chair, croyait se fondre dans le corps de l'animal³⁴. En capturant sa femme, douée du don de métamorphose, il lui semblait avoir conquis le secret du dépassement des lois physiques. Par cette union, la jeune femme a pourtant perdu ce don, sans acquérir en contrepartie une ombre. Son corps transparent oppose à son époux l'opacité de son secret. Incapable de le percer, ce dernier ne livre à l'aimée que son corps, dont il cherche à se délivrer. Pas plus qu'il n'a pu prendre, il ne sait réellement donner. Les jours de celui qui s'est montré incapable d'aimer sont à présent comptés.

³³ Voir D5, p. 341 et plus encore le cinquième chapitre du conte. Cf. Hugo von Hofmannsthal, *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, Francfort / Main : Fischer, 1979, p. 402, cité par la suite E, p. 402.

³⁴ Une expérience similaire avait été décrite en 1903 dans la *Conversation sur des poèmes*, qui tentait de cerner le mystère s'accomplissant dans le sacrifice de l'animal par l'homme. Cf. E, *Gespräche über Gedichte*, notamment p. 502-503.

Épargnée par ce sort, la teinturière ne se consume pas moins dans l'attente. Le dégoût inspiré par son mari ne fait que rehausser la peur panique de le voir la déposséder de sa beauté juvénile. Sans être totalement dénuée de volonté, cette jeune femme demeure le jouet de ses rêves. Les possibilités d'action ont plus d'attrait pour elle que l'action véritable ; elles n'en ont pourtant pas les mêmes effets. Bien qu'elle accable son mari de reproches, elle répugne à des actes engageant sa personne. En cela, elle ne diffère point de l'empereur.

L'étreinte amoureuse comme la quête du faucon ont pour seul objet de reconstituer l'unité perdue du souverain. Si sa volonté est tendue vers ce but, les voies qu'il emprunte pour l'atteindre l'en écartent toujours. Ses hésitations sont du reste patentes. La scène centrale du conte voit le puissant oublier jusqu'au souvenir de son épouse face au spectacle des créatures inengendrées qui attisent son désir d'Absolu. Il ne reconnaît en celles-ci que la manifestation de cette absolue pureté qu'il pensait avoir conquise en s'unissant à sa femme. Or, de même que le secret de celle-ci lui échappe, il échoue à s'emparer de ces êtres, qui s'évanouissent à son approche comme des spectres. La paralysie de ses membres statufiés révèle l'impuissance que masquait son statut d'empereur. L'ombre de son jeune double, livré à la sorcière, plane sur cet être sans cœur, qui demeure sourd à toute imploration et aveugle au sacrifice d'autrui. Il se révèle en outre incapable d'assumer les responsabilités liées à son titre³⁵.

La métamorphose en statue, tout comme la perte de l'ombre, sont, chez l'empereur comme chez la teinturière, les manifestations plastiques d'une même perte : celle de l'humanité. La promesse d'une existence radieuse s'est muée en une expérience anticipée de la mort. Si ces deux personnages se sont rendus coupables en souhaitant être plus que de simples mortels, ils ont néanmoins la possibilité de se racheter. Barak et l'impératrice, auxquels ils s'étaient égoïstement fermés, sont les artisans de leur salut.

1. 2. Barak et l'impératrice ou l'apprentissage de l'humilité

La critique réserve un sort assez misérable au teinturier, dont la laideur physique et les instincts animaux ont maintes fois été relevés. Certes ces défauts prennent sous la plume de certains interprètes l'aspect de qualités. Inge Schiller, dont l'analyse élargit le champ des travaux déjà mentionnés, décèle dans ce corps massif la présence d'une force vitale

³⁵ Seul le conte fait état d'un souverain résolu à surseoir à sa fonction de juge tant qu'il n'aura pas percé le secret de l'existence et restauré l'unité de son être. Cette résolution est évoquée par l'impératrice, qui a assisté à l'entretien de son mari avec l'un de ses confidents, sans qu'elle ait pu mesurer alors la gravité du sujet évoqué (Cf. E, p. 348).

douée d'une double vertu (re)productrice et conservatrice³⁶. Barak accueille avec générosité les enfants qu'il invite à partager le festin donné en l'honneur de sa femme³⁷. Les aspects dionysiaques qu'Inge Schiller lui reconnaît sont nuancés par d'autres critiques qui relèvent sa tempérance. Barak a beau être l'incarnation des pulsions érotiques et vitales, il sait, comme le souligne Gerhard Pfaff, se dominer³⁸. La schématisation des caractères, voulue par le livret, a sans doute contribué à ce que la critique demeure insensible à certaines nuances de son être. Néanmoins, une étude plus approfondie fait entrevoir, par-delà ces traits les plus saillants, des qualités insoupçonnées.

La comparaison avec l'empereur et la teinturière aide à révéler les traits cachés de Barak, seule figure dotée d'un nom³⁹. Son absence chez les autres humains exprime une division de leur être que reflète en outre l'inadéquation entre leurs paroles et leurs actes. A l'inverse, ceux-ci manifestent chez cet humble une harmonie intérieure. Cette qualité innée est néanmoins la source de son incompréhension à l'égard de son épouse. N'ayant pas connu ses tourments intérieurs, il ne peut en saisir les causes. Sa femme ne partage ni son acquiescement joyeux à l'existence, ni ses aspirations. Seules les réticences de cette jeune épouse qui le rabroue sans cesse, font naître chez cet être aimant un trouble intérieur. S'il sait faire don de son être, il est incapable de recueillir celui, divisé, de sa femme pour le fondre en une totalité harmonieuse. La réaction bestiale par laquelle il menace sa femme de son marteau puis de la noyade⁴⁰, n'est que la conséquence du traitement inhumain dont il est la victime. Barak, privé de ses sens sous l'effet d'un breuvage de la nourrice, est ensuite ramené à un état de semi-conscience par l'impératrice, qui use pour ce faire de la seule force de sa volonté. Pour être un colosse, Barak n'en est pas moins homme. La violence de sa réaction est à l'image de celle du traitement qui lui est infligé. Son corps est devenu le jouet de puissances qui s'affrontent, tandis que ses

³⁶ Cf. Inge Schiller, *Art und Bedeutung des Religiösen im Prosawerk Hugo von Hofmannsthals unter besonderer Berücksichtigung der beiden Erzählungen "Das Märchen der 672. Nacht" und "Die Frau ohne Schatten"*, Wurtzbourg, 1962, p. 92.

³⁷ E, p. 372-374 et D5, p. 336-338.

³⁸ Gerhard Pfaff, *op. cit.*, p. 202.

³⁹ Ce détail, pourtant éloquent, n'a pas toujours été relevé par la critique. Le paragraphe qui lui est réservé dans l'étude de G. Pfaff substitue au nom de Barak sa fonction de teinturier (cf. G. Pfaff, *op. cit.*). Le critique ne s'arrête du reste pas sur ce détail qui distingue pourtant ce personnage des trois autres protagonistes. D'autres travaux soulignent l'emprunt de ce nom, comme celui du Roi des esprits, au *Turandot* de Gozzi. Cet élément mis à jour, les raisons ayant conduit Hofmannsthal à conférer au seul teinturier un prénom n'ont pas été davantage explorées.

⁴⁰ Cette scène est retracée dans le conte aux chapitres 5 et 6 (cf. E, p. 404-406 et E, p. 414-415). C'est dans le deuxième acte du livret que Barak menace la teinturière (D5, p. 344), tandis que le troisième acte voit cet être ébranlé menacer son épouse d'une épée brusquement apparue dans sa main (D5, p. 352-354).

sens sont aveuglés par une réalité protéiforme qui achève de se dérober sous ses pieds. Aspiré avec sa femme dans un gouffre qui s'ouvre sur la scène de l'opéra, il s'évanouit avec elle dans le conte, comme une nuée. Ici néanmoins, l'impuissance du colosse s'était révélée à son épouse qui s'était au même instant résignée à recevoir la mort de sa main. Dans l'opéra en revanche, seule l'impératrice avait été en mesure de déceler, sous la laideur du colosse, la richesse véritable de son être.

De même que Barak offre le miroir inversé de son épouse, l'impératrice possède les qualités qui font défaut à son mari. Au refus de ce dernier de s'abandonner dans l'étreinte, elle oppose la faculté de se livrer jusqu'à mettre sa propre existence en péril. Quoiqu'elle n'appartienne pas à la sphère des humains, elle en possède les principales vertus. A la faculté d'aimer s'ajoute celle d'agir, portée par une volonté dont la force augmente avec les épreuves. Le courage qui l'aide à surmonter sa peur puise à une source rarement identifiée par la critique. Son attirance pour les humains entretient au plus profond de son être un foyer qui l'éclaire dans ses choix. Tandis que l'empereur croit demeurer fidèle à son être en s'isolant des vivants, l'impératrice se laisse guider par une voix intérieure qui lui intime d'abandonner les privilèges de sa naissance. Elle n'en demeure pas moins fidèle à elle-même, non au Moi chimérique convoité par son mari, mais à une part essentielle de son être où est inscrite sa destinée de mortelle. Seule une confrontation avec le monde pouvait néanmoins lui révéler les exigences induites par une existence en son sein. La signification des épreuves que l'impératrice traverse fera l'objet d'un paragraphe distinct. Son statut initial, objet de fréquentes discussions, doit auparavant être explicité.

La communion avec la totalité de l'Univers abolissait aux yeux de la jeune femme les barrières physiques. Elle-même considérait son être comme parent des créatures ou des éléments dont elle bravait la résistance, sans se départir de sa transparence de cristal⁴¹. Encore celle-ci doit-elle être bien comprise. Épousant successivement les formes de diverses créatures, la fille de Keikobad n'en incarne aucune. Intimement liée à l'élément spirituel dont elle procède, elle en demeure aussi indistincte. Parce qu'elle est unie au Tout, elle n'est proprement Rien : le cristal de son corps est le signe de l'inaccomplissement de son être, donc d'un vide. L'amour qui commande ses élans vers les créatures animales coule au travers de celles-ci pour retourner à sa source, dont elle est indistincte. Le sentiment puissant l'ayant poussée dans les rets de l'empereur n'était point d'une autre nature.

⁴¹ « Ihr Leib aus Bergkristall », E, p. 343.

Cet homme, qu'elle a immédiatement aimé, lui rappelait les traits de son propre univers. Enivré par ses appétits meurtriers, l'empereur pouvait en un instant se métamorphoser en amoureux transis⁴². Les expressions changeantes de son visage, reflétant chez lui l'absence d'unité, rappellent les métamorphoses de la jeune femme dans le règne animal. Elles s'en distinguent pourtant sur un point. Pas plus que l'empereur ne peut s'affranchir des limites de son corps, il ne peut se fondre dans la totalité de l'Univers pour devenir parent de ses moindres atomes. En vouant son amour à cet être, la jeune femme en ignorait une caractéristique essentielle. Qu'il soit enivré par la chasse ou par l'amour, l'empereur demeure un seul et même homme. L'ombre qu'il projette manifeste la réalité physique de son corps, qui maintient unis des états psychiques distincts. Croyant trouver en cet être un semblable, la jeune femme en néglige l'humanité. Chacun demeure à un stade infra-éthique, l'impératrice n'ayant jamais éprouvé les limites physiques, l'empereur les subissant comme un affront.

Des deux êtres pourtant, seule la jeune femme « pré-existe » au sens littéral du terme. L'état dont elle jouit dans le monde des esprits lui permet d'éprouver la pureté des choses et des êtres, non leur pesanteur. De même qu'elle ignore les lois de l'espace, elle n'a jamais éprouvé celles du temps. Comme l'empereur, elle souhaiterait voir la scène de leur rencontre inlassablement renouvelée et exprime l'amer regret de ne pouvoir désormais se métamorphoser⁴³. Elle ne peut concevoir que cette répétition expose son époux à la mort. Quoique celui-ci le soupçonne⁴⁴, il succombe néanmoins à l'attraction exercée par ce secret. La culpabilité de la jeune femme n'est qu'ignorance des lois de ce monde auquel elle s'est innocemment liée. Celle de son mari réside dans le refoulement de ce qu'il sait et la négligence de ce qu'il doit à autrui. Néanmoins, l'impératrice se montre capable de reconnaître sa faute et de la corriger par l'action, jointe au sacrifice de ses privilèges. Trop orgueilleux et aveuglé par la chimère d'un Moi qu'il croit posséder, son époux en est devenu incapable.

Hofmannsthal a éprouvé à plusieurs reprises le besoin de rappeler à Strauss le caractère central de l'impératrice. Le souhait de ne pas menacer l'équilibre entre les quatre

⁴² Cf. « Nie [...] ist einer Frau ein herrlicherer Anblick zuteil geworden als auf dem Antlitz meines Liebsten der jäh Übergang von der tödlichen Drohung des Jägers zu der sanften Beseligung des Liebenden », soupire l'impératrice dans le conte. Cf. E, p. 346.

⁴³ « [K]önnte ich ihm nach », soupire l'impératrice, constatant à son réveil le départ de son mari ; puis elle ajoute : « [A]ch, dass ich den Talisman verlieren musste. [...] [Ich] wusste freilich nicht, dass er es war, der mir die Kraft gab, aus mir heraus und in den Leib eines Tieres hinüberzuschlüpfen [...] », in : E, p. 345.

⁴⁴ « Er hat mir zugeschworen, dass ein sterblicher Mensch, wie er, ein Glück von solcher jähren Stärke nicht öfter als einmal im Leben ertragen könnte », rappelle l'impératrice à propos de son mari, in : E, p. 346.

protagonistes explique en partie le choix de ne pas surexposer cette figure. Une présence aussi discrète nécessitait d'être compensée par une musique faisant clairement ressortir l'importance du personnage ainsi que les étapes de son évolution. Les précisions apportées par l'écrivain dans ses lettres ne laissent pas de doute quant au prix qu'il lui conférait. Cette position explique en partie la réécriture de cette fable sous forme d'un conte, lequel offrait un cadre plus ample et plus souple. Son architecture, sur laquelle nous reviendrons, était certes complexe⁴⁵. Elle offrait néanmoins un cadre plus approprié à la peinture des autres protagonistes qu'il convient à présent d'évoquer.

1. 3. La nourrice, Keikobad et les créatures inengendrées

Ces êtres qui influent sur la destinée des deux couples revêtent chacun des traits distincts. A l'omniprésence de la nourrice aux côtés de l'impératrice, s'oppose l'absence physique de Keikobad, laquelle masque pourtant une influence plus secrète⁴⁶. Quant aux créatures inengendrées, elles constituent le lien ténu qui unit le mystérieux souverain et son royaume au monde dans lequel elles cherchent à se réaliser.

Le caractère démoniaque de la nourrice⁴⁷ est nuancé par le grotesque de son personnage. Cet aspect, tout en faisant de la vieille femme un personnage typique du conte, met en valeur les attitudes opposées des autres figures. La rencontre de la nourrice avec la teinturière en offre l'exemple éloquent⁴⁸. Le discours empressé de la vieille femme mêle les stratégies les plus rusées aux attitudes les plus grotesques. Perçant les faiblesses de cette jeune capricieuse, elle en joue pour atteindre ses fins. Quoiqu'elle témoigne envers celle-ci de la déférence d'une servante, elle demeure, dans un premier temps, maîtresse de la situation. La labilité de la teinturière la fait s'en remettre à cette sorcière, en laquelle elle finit par reconnaître un guide⁴⁹. Barak est à l'impératrice l'instrument de son élévation, la nourrice est à la teinturière celui de sa perte. Les actions de cet être maléfique servent d'étalon à l'aune duquel l'évolution des deux jeunes femmes peut être évaluée. Tandis que la première conserve l'immaturation d'une enfant, prise dans les contradictions de ses propres caprices, la seconde s'émancipe de sa tutelle pour conquérir

⁴⁵ Voir *infra*, paragraphe 3. 5.

⁴⁶ La figure du démon séducteur – jeune homme dans l'opéra, Efrim dans le conte – fera l'objet d'un développement ultérieur. Cf. *infra*, paragraphe 2. 1.

⁴⁷ Dans l'argument accompagnant le livret d'opéra, Hofmannsthal la présente comme une créature « méphistophélique » (« Die Amme ist ein Wesen mephistophelischer Art », D5, p. 382).

⁴⁸ Cf. E, « Zweites Kapitel », p. 355-360 et D5, « Erster Aufzug », p. 323-329.

⁴⁹ La teinturière en vient, dans le sixième chapitre du conte, à qualifier la nourrice de « Lehrerin », cf. E, p. 408.

sa pleine humanité. A la magie de la sorcière, elle oppose la force de sa volonté et la pureté de son cœur. Elle se montre en ceci digne des épreuves auxquelles son père, en lui associant cette créature, a souhaité la soumettre.

Un mystère entoure le nom de Keikobad⁵⁰ : figure cachée, sa présence est perceptible dans chacune des sphères où évoluent les quatre protagonistes. Il n'est pourtant pas le maître de l'action qui se noue, mais offre seulement les conditions nécessaires à son déploiement, comme le révélera un paragraphe ultérieur⁵¹. La confrontation du conte et du livret permet, à ce stade de l'analyse, d'identifier les caractéristiques de ce mystérieux souverain. De son union avec une fée est née la jeune princesse sans ombre. Celle-ci représente plus que la somme des caractères de ses parents. A sa participation au spirituel, qu'elle tient de son père, s'ajoute un élan irrépressible vers le monde terrestre. Fruit de cette synthèse, la jeune créature est appelée à devenir un être humain. Deux variantes, préparant la version définitive du livret, interprètent ce double héritage dans deux sens paradoxalement opposés. La première assimile l'élément maternel à l'instinct de vie et l'élément paternel à l'instinct de mort, la seconde inverse ces rapports⁵². Encore les deux éléments trouvent-ils dans chacun des parents un support distinct. Il n'en va plus de même dans le monde humain, où mort et vie se côtoient au sein d'un même être et d'une même existence. L'empereur et la teinturière, qui aspirent chacun à jouir d'une destinée « inhumaine », se condamnent à perdre leur humanité : l'empereur en se pétrifiant, la teinturière en perdant son ombre. Le monde des esprits, s'il offre à ses hôtes la jouissance de l'éternité, condamne leur accès à l'humanité. convoité par les humains, ce séjour constitue une prison pour l'impératrice, qui tente d'acquérir une ombre pour soustraire son mari à un funeste destin.

La jeune femme n'est du reste pas la seule à désirer s'affranchir des lois de l'éternité. Les enfants inengendrés, que les époux impériaux croisent dans le conte, sont animés d'un semblable désir, quoiqu'ils ne soient pas libres d'agir comme ces derniers. Aux voix par lesquelles ils se manifestent dans l'opéra, est associée, dans le conte, une apparence

⁵⁰ Hofmannsthal semble avoir emprunté ce nom à l'opéra *Turandot* de Gozzi, bien qu'il soit aussi attesté dans la version qu'en donna Schiller. Des précisions sur le choix de ce nom sont apportées dans l'édition critique du livret et du conte. Cf. SW XXV.1, p. 149 ; 153 et SW XXVIII, p. 275.

⁵¹ Cf. *infra*, paragraphe 3. 1.

⁵² La première variante contient les propos suivants : « von der Mutter das Leben, vom Vater der Tod » (cf. SW XXV.1, « Varianten », p. 204), tandis que la seconde inverse le sens de la proposition: « vom Vater das Leben, von der Mutter der Tod » (cf. SW XXV.1, « Varianten », p. 230). Ce paradoxe n'est du reste qu'apparent, car selon la position adoptée à l'égard de l'existence sur terre, celle-ci sera perçue comme un fléau, semblable à la mort (c'est l'avis de l'empereur) ou comme la seule vie digne d'être vécue (ce que traduit l'ultime renoncement de l'impératrice).

humaine. Le message dont ils sont porteurs n'est autre que le secret dont Keikobad est le garant. Une note préparatoire à la rédaction du troisième acte de l'opéra en dévoilait la teneur. Les voix de ces créatures devaient révéler à l'impératrice, à l'instant de l'épreuve décisive, ce message :

« Où vos désirs vous portent, nous sommes déjà,
 Mais seul votre séjour abrite la Vérité,
 Là réside le miracle, il est entre vos mains ;
 Vous habitez le pays de Dieu, nous peuplons les airs. »⁵³

Ce que ces paroles exprimaient avant l'acte ultime de renoncement n'est manifesté, dans la version définitive, que grâce à l'accomplissement de celui-ci. Le monde obscur, où les rêves les plus inhumains côtoient l'impuissance et la faute, est aussi celui où se manifeste le divin. L'apesanteur du royaume des esprits, où flottent ces créatures, rappelle quant à elle le calme funeste dans lequel l'âme planait telle un aigle dans le poème *Nox portentis grvida*.

Il revenait à l'impératrice de trouver la voie par laquelle ce qui n'était encore qu'intuition devienne conviction. Pour ce faire, ce qui demeurait en elle à l'état de virtualité devait devenir réalité. L'accomplissement de son humanité ne pouvait avoir d'autre artisan qu'elle-même. Keikobad a œuvré pour que sa fille perce le secret de son être en se soumettant à de rudes épreuves mais il ne l'a point aidée à en triompher. En lui offrant le don de métamorphose, il ne lui donnait que la possibilité de franchir de son propre chef les limites du monde des esprits pour s'aventurer dans celui des humains. En lui confiant la nourrice comme guide, il la plaçait dans des conditions qui exigeaient de sa part des choix. Les pouvoirs magiques de cette sombre compagne étaient aussi la marque de son appartenance au monde des esprits ; le renoncement à ceux-ci traduit l'acceptation d'une existence de mortelle et celle des principes éthiques qui en règlent le cours. Leur examen occupera le centre des paragraphes suivants.

⁵³« [W]ohin ihr wollt / dort sind wir schon // doch wo ihr seid / da gehts ums wahre // dies ist das Wunderbare / es liegt in Eurer Hand // ihr seid in Gottesland / wir in der Luft », in : SW XXV.1, « Varianten », p. 461.

II Les principes centraux d'une éthique

2. 1. Nécessité et liberté

Dans les deux versions de cette œuvre, la scène d'exposition est l'occasion pour l'impératrice d'une triple révélation. Avec la réalité du temps, elle découvre celles de la culpabilité et de l'ombre comme manifestations conjuguées de l'humanité. Assumer un destin de mortelle ne constitue qu'une forme de réalisation possible de son être. Une autre vie l'attendait dans le Royaume des esprits, dont seule une aventure l'a fait s'écarter. En s'unissant à l'empereur, la jeune femme a franchi le seuil d'un monde où l'unicité de chaque instant se double de celle de chaque acte, qui, comme cette union, engage le devenir de deux êtres. Pas plus que l'acte en lui-même, les causes induites chez l'empereur ne peuvent être effacées. Du séjour de son enfance, le monde des humains se distingue sur un point essentiel : là seul, les notions de responsabilité et de culpabilité trouvent un sens.

Bien qu'elle soit prête à affronter ce monde étranger, l'impératrice ignore encore la nature des êtres qui le peuplent. Les hommes ne sont pour elle que des pourvoyeurs d'ombre, celle-ci n'ayant guère plus de prix qu'un manteau dont ils pourraient à tout instant se défaire. En cherchant à sauver son mari par le vol d'une ombre, elle ne ferait que sceller le sort de l'infortuné. Le séjour qu'elle s'apprête à accomplir parmi les hommes est d'emblée placé sous le signe de la culpabilité, bien qu'il lui révèle les fondements de l'existence et le prix à payer pour la partager. Dans une note de 1913, Hofmannsthal notait qu'« il n'est pas permis de rester pur » mais qu'« il faut se purifier »⁵⁴. Désirant retrouver la pureté de son être indivis, l'empereur cherche à s'isoler du monde des humains et de ses souillures. Il connaît une progression exactement opposée à celle que l'impératrice s'apprête à engager. Ne craignant pas de se rendre impure, elle s'offre la possibilité de se purifier, c'est-à-dire de convertir une humanité hypothétique en une humanité incarnée.

La liberté de l'impératrice réside non dans le choix de la tâche à accomplir mais dans celui des moyens pour y parvenir. A l'inconnu, elle oppose la force de son courage et la générosité de son cœur. Choisir la condition d'une mortelle ne laissait pourtant en rien prévoir la façon dont elle allait s'employer à la réaliser. L'amour, bien qu'il commande

⁵⁴ « [M]an darf nicht rein bleiben, man muss sich reinigen », SW XXV.1, «Varianten », p. 249.

son action dans le monde, demeure entaché de contradictions. Seule une confrontation avec les teinturiers lui permet d'en prendre conscience.

Les humains opposent à l'impératrice l'opacité de leurs visages, qui masque la pureté de leur cœur. Seul un séjour prolongé à leurs côtés lui apprend à percer les apparences, la participation à leurs peines l'aidant aussi à se comprendre elle-même. La confrontation avec le démon, chargé par la nourrice de séduire la teinturière, est l'occasion d'une première découverte. A la manifestation spectrale de l'être tentateur dans l'opéra, se substitue, dans le conte, la présence plus appuyée d'une créature maléfique qui revêt les traits d'un jeune prince. La coexistence d'une nature animale et d'une apparence humaine chez cet « Efrit » provoque l'effroi de l'impératrice. Cette créature apparaît comme le pendant maléfique de ce qu'elle n'a jamais cessé d'être. N'a-t-elle pas abusé son mari en lui taisant le secret de son être, donc celui de son inhumanité ? N'a-t-elle pas en outre été abusée par l'empereur, qui cherchait à lui dissimuler les signes de sa propre humanité ? De fait, elle aspirait à revivre la métamorphose de ses traits trahissant tour à tour le chasseur enivré et l'amoureux transi⁵⁵. De même, l'empereur brûlait de retrouver le regard de la gazelle apeurée dans la profondeur duquel il souhaitait s'abîmer. Quoiqu'il fût sincère, l'amour de la jeune femme pour son époux reposait sur l'ignorance de la division qui l'affectait. Dans cet amour innocent réside son erreur. Son désir d'acquérir une ombre au détriment de la jeune teinturière, loin de réparer sa faute passée, ne ferait que la redoubler. Paralysée par son trouble, l'impératrice s'accroche au souvenir de Barak. Elle implore silencieusement la venue de cet être dont la première apparition avait pourtant éveillé chez elle un sentiment d'effroi⁵⁶.

Aux doutes qui assaillent l'impératrice s'oppose la foi indéfectible du teinturier en sa femme. Ce sentiment se double d'une confiance sereine en l'existence, qui ne l'épargne pourtant guère de ses maux. S'adressant à ses frères estropiés, Barak les exhorte à jouir de leur vie comme d'un don précieux⁵⁷. Cet acquiescement spontané à la vie est seulement terni par la tristesse de ne pouvoir réaliser le bonheur de son épouse. Il en vient, sous ses rudoiments, à perdre la notion de son art. Or, cette tâche revêt une dimension symbolique qui éclaire à son tour celle à laquelle l'impératrice doit s'astreindre.

⁵⁵ Cf. E, p. 346.

⁵⁶ Le conte, plus riche en détails que le livret, évoque cette réaction spontanée de l'impératrice, qui aperçoit Barak pour la première fois : « [Barak] kehrte der Wand sein großes Gesicht zu, worin die Stirn niedrig, die Ohren wegstehend und der Mund wie ein Spalt war. Er erschien der Kaiserin abschreckend hässlich [...] », E, p. 354.

⁵⁷ « [L]asset euch wohl sein, meine Brüder, und freut euch, daß ihr lebt! Es ist euch gegönnt, und ihr seid mir anstatt der Kinder! », D5, p. 338.

Le labeur quotidien de Barak consiste à séparer ce qui s'est mêlé – le sang à la blouse du boucher – et à réunir ce qui était jusqu'alors séparé – les pigments aux vêtements qu'il apporte au marché. Alors qu'il excelle dans cet art, il échoue à en transposer les principes à la relation qui l'unit à sa femme. Quoiqu'il perçoive l'innocence de cet être jeune et inexpérimenté, il ne peut saisir son déchirement intérieur. Cette impuissance trouve une manifestation tangible dans celle qu'il éprouve soudain à exercer son métier⁵⁸. Là où le teinturier échoue, l'impératrice parvient à s'orienter. De même qu'elle souffre des peines endurées par cet homme, elle jouit du réconfort distillé par l'amour que celui-ci porte au monde et aux êtres qui le peuplent. Parce qu'elle sait déceler les liens unissant son être à ce couple, elle découvre l'ampleur de sa faute. Croyant œuvrer au salut de son mari, elle précipite la perte de cet humble devenu son guide⁵⁹. Dès lors, elle devient, par ses actes conscients, l'artisan de leur salut respectif.

A l'issue du deuxième acte, la fille de Keikobad avait conjuré les astres de prémunir le couple de teinturiers contre ses propres actions⁶⁰. Mais en vain : l'issue de cet acte voit la teinturière privée d'ombre. Convaincue de son échec, l'impératrice implore son père de fixer sa peine et de lui assigner la place qui lui revient parmi les humains⁶¹. Cet aveu, assorti d'une prière, était aussi la marque de son ignorance. Elle demeure la seule à pouvoir démêler les fils qu'elle a noués, comme elle peut seule déterminer la place qu'il lui revient d'occuper. L'impératrice se sait douée d'une force qui rend inutile l'intervention d'autres pouvoirs. « Breuvage doré, Eau de la Vie », dit-elle en s'adressant à l'onde scintillante brusquement apparue à ses pieds, « point n'est besoin de te boire pour me fortifier ! Mon être est empli d'amour, c'est bien davantage »⁶². Encore n'a-t-elle pas accompli l'ultime sacrifice, révélant l'étendue du pouvoir que confère la faculté d'aimer. La vie que lui promet le breuvage n'est guère distincte de celle à laquelle l'empereur s'est lui-même condamné. Claudio, vivant, posait sur le monde le regard d'un spectre ; vivant,

⁵⁸ Ayant recouvré ses esprits, après avoir bu la potion de la nourrice, le teinturier, constatant le désordre dont il est l'auteur, soupire angoissé : « mir ist bange um mein Handwerk », D5, p. 345. Plus loin, il ajoute : « Meine Hände sind, als ob sie gebunden wären, und mein Herz, als läge ein Stein darauf, und auf meiner Seele ein Stück der ewigen Nacht », *ibid.*, p. 349.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Anticipant les conséquences possibles du vol de l'ombre, l'impératrice s'exclame à la fin du deuxième acte : « Ich will nicht den Schatten: auf ihm ist Blut, ich faß ihn nicht an. Meine Hände reck ich in die Luft, rein zu bleiben von Menschenblut! Sternennamen ruf ich an gegen mich, diese zu retten, geschehe was will! », D5, p. 353.

⁶¹ « Vater bist dus? [...] Nun zeig mir den Platz, der mir gebührt inmitten derer, die Schatten werfen », *ibid.*, p. 371.

⁶² « Goldenen Trank, Wasser des Lebens, mich zu stärken, bedarf ich nicht: Liebe ist in mir, das ist mehr », *ibid.*

le regard de l'empereur statufié le condamne à être le témoin de sa propre mort⁶³. L'acceptation d'une ombre impliquait de la part de l'impératrice celle, pleine et entière, de l'existence humaine. Elle ne pouvait souhaiter jouir des richesses de l'amour sans accepter aussi les peines qu'il pouvait engendrer. A la métamorphose trompeuse des apparences devait s'opposer une métamorphose essentielle exigeant qu'elle renoncât à l'amour trompeur ravivant le souvenir de son existence passée⁶⁴.

Sur la surface lisse du visage pétrifié alternent les expressions du chasseur enivré et de l'amant exploré, celles du jeune homme inquiet et du souverain aguerri⁶⁵. Ce spectacle, autrefois source de ravissement, trahit à présent la permanence d'une division et l'inaccomplissement d'un être. Ôtant au couple de teinturiers toute chance de se retrouver, l'impératrice ne ferait, en cédant à la tentation, que jeter à nouveau l'empereur dans une quête qui l'éloignerait d'elle-même, au lieu de l'en rapprocher. L'amour, quand il est aveugle, a les mêmes effets destructeurs que l'indifférence ou le mépris. Ayant appris à distinguer dans le monde humain la laideur des apparences de la pureté des cœurs, elle peut désormais discerner la portée de ses actes et le prix de ses choix. Son refus de l'ombre volée est une dernière marque d'amour, rehaussée de l'aveu de sa propre impuissance à sauver l'aimé, dont elle a précipité la perte. En acceptant la peine qu'elle s'est, par ignorance, infligée, elle accomplit un ultime renoncement, condition de son accession à l'humanité. Elle meurt à l'existence passée, qui n'était bornée par aucune limite, et inaugure une vie nouvelle dont le prix sera, avec l'ombre, la finitude de son être incarné.

Ce geste d'humilité est comme un miroir tendu vers l'être égaré, l'éclair du soleil qui fait vibrer en lui ce « sens intérieur », seul foyer de vie dans le corps pétrifié⁶⁶. Provoqué dans l'opéra par un échange de regard, cet éveil d'une part insoupçonnée de l'être est

⁶³ Du corps statufié de l'empereur, seul le regard trahit un signe de vie. L'impératrice, accablée par le sort de son mari, ne peut soutenir ce regard qui semble l'accuser : « Nicht diesen Blick: ich kann nicht helfen, ich kann nicht! », s'exclame-t-elle dans l'opéra, tandis qu'elle demeure paralysée dans le conte par la froideur de ce regard qui semble glisser sur elle comme sur une pierre : « Nun hob die Statue sich auf [...], die Augen schlugen sich mühsam auf, der Blick begegnete dem starren, angstvoll hingerichteten Blick, er streifte über die Kaiserin hin, fremd und gräßlich », E, p. 432.

⁶⁴ Cette interprétation corrige l'analyse que propose Niels Axel Grossert de cette scène de l'opéra où surgit l'Eau de vie. (Cf. Niels Axel Grossert, « Zur Symbolik, Stoff- und Entstehungsgeschichte von Hofmannsthals *Die Frau ohne Schatten* », in : *Text und Kontext*, 15^{ème} année, 1985, cahier 2, p. 285-331, not. p. 307-312). Loin d'être le support d'une incohérence, dont les vues divergentes du librettiste et du compositeur seraient la source, cette scène traduit la capacité de l'impératrice à tirer de ses expériences les justes conclusions et à arrêter des choix respectueux de l'humanité, dont elle a découvert la richesse.

⁶⁵ « Sie bog sich über ihn [...]. Jeder Zug war da, Mann und Jüngling, der Fürst, der Jäger, der Geliebte, der Gatte, und nichts war da », E, p. 431.

⁶⁶ Sur le talisman figurait déjà le sort de l'infortuné : « innen der Sinn bleibt lebendig, den ewigen Tod zu schmecken mit dem Zunge des Lebens [...] », E, p. 348.

suggéré dans le conte par le motif de l'étreinte présidant à une renaissance réciproque⁶⁷. L'expérience d'une mort anticipée est la peine que l'empereur devait endurer afin qu'il puisse reconnaître l'autorité du temps. Réglant le cours de son existence, celui-ci lui octroie aussi la possibilité d'en découvrir les richesses cachées. L'évolution des deux couples révèle une conception de l'homme et du destin qu'il s'agit à présent d'analyser.

2. 2. Une certaine conception de l'individu et du destin

2. 2. 1. L'appréhension de l'être humain dans *La Femme sans ombre*

Le livret et le conte illustrent une conception de l'homme et de son devenir rythmé par une double naissance : celle au monde physique et celle à sa profondeur éthique. L'existence, qu'inaugure l'entrée dans le monde physique, ne trouve son accomplissement que dans l'acceptation pleine et entière de la condition de mortel. Au travers des figures de l'empereur, de son épouse et des créatures inengendrées, s'expriment différents degrés d'accomplissement de l'être qu'il convient de bien distinguer.

Né physiquement au monde, l'empereur cherche à inverser les lois de la création. La pureté à laquelle il aspire est celle d'un degré d'accomplissement de l'être précédant l'incarnation, et qu'illustrent les créatures inengendrées. Ce souhait, à peine esquissé dans le livret⁶⁸, ressort de façon plus nette dans le conte, qui décrit la rencontre du souverain avec ces êtres mystérieux. Son incapacité à percer leur secret résulte d'une confusion illustrée par cette scène. Posséder ces êtres, en les mettant à son service, constituerait à ses yeux le gage du succès prochain de sa quête. L'« avoir » se confondant dans son esprit avec l'« être », il lui semblerait devenir maître et possesseur d'un univers dont toutes les créatures et les manifestations seraient ontologiquement parentes de son être⁶⁹.

⁶⁷ « Sie fühlte den Tod ihr eigenes Herz überkriechen, aber zugleich die Statue in ihren Armen sich regen und lebendig werden. In einem unbegreiflichen Zustand gab sie sich selbst dahin und war zitternd nur mehr da in der Ahnung des Lebens, das der andere von ihr empfang. [...] Mit neugeborenen Sinnen nahmen sie es [das neue Leben, P. B.] in sich [...] », E, p. 435.

⁶⁸ Commandant son union avec la jeune fée, ce souhait apparaissait de façon beaucoup plus explicite dans les notes préparant la rédaction du livret. Voir notamment la note N27, qui présente la relation des deux êtres en ces termes : « das ganze Dasein schlägt seine Zähne in seine Seele. [...] Woran liegt es? ... Weil er nach der Zartesten, Reinsten, Unmenschlichsten greifen durfte – wollte – musste?? Weil er mit ihr [...] das Reinste leben wollte. », SW XXV.1, « Varianten », p. 190.

⁶⁹ L'empereur manifeste à plusieurs reprises dans cette scène le désir de lier ses hôtes mystérieux à sa personne, comme en témoignent ces propos : « Ihr seid es, die ich besitzen und behalten muss, es sei auf welchem Weg immer » (E, p. 386). Ailleurs, il rappelle sur un ton impérieux : « Ich bin gewohnt zu erreichen, was ich begehre » (E, p. 386). Il réitère enfin son souhait avec une impatience de plus en plus manifeste : « Ich begehre Auskunft von euch, wie ich euch für immer an mich bringen kann ». Sa méprise tient non au but qu'il se fixe mais aux

Le Moi unitaire qu'il convoite est celui qui, augmenté des richesses de l'Univers, en revêt aussi les dimensions⁷⁰. Pour l'individu promis à une telle souveraineté, la finitude constitue une humiliation. L'empereur incarne pourtant ce que ses hôtes mystérieux désirent chèrement devenir. Inengendrées, ces créatures constituent de simples possibilités d'être attendant de pouvoir se réaliser dans des corps. Pas plus qu'elles ne projettent une ombre, elles ne peuvent agir dans le monde⁷¹. Cette faculté est le privilège des êtres incarnés. Le refus de l'empereur d'avoir des enfants, joint à l'inexpérience de son épouse et son ignorance du monde humain, a jusqu'alors empêché l'accomplissement de ces créatures. Soustraites au monde physique, elles ne peuvent ni œuvrer à leur propre actualisation, ni contribuer à celle d'autrui.

Entre l'empereur, qui désire s'affranchir des liens de la terre, et les êtres inengendrés qui cherchent à les éprouver, l'impératrice occupe une place médiane. La perte de son don de métamorphose semblait traduire son enracinement dans le monde fini. Encore demeurerait-il réversible, la jeune femme n'habitait qu'en apparence le corps qu'elle avait investi. A la différence des êtres inengendrés néanmoins, elle peut évoluer sur terre et agir en son sein. Animée d'un amour et d'un courage qui la fait braver l'inconnu, elle pose sur les hommes un regard qui perce le secret de leur être et éclaire celui qu'elle renferme. « Loué soit celui qui, parmi tous les hommes, m'a fait rencontrer celui-ci, car il m'enseigne ce qu'est un humain »⁷², murmure-t-elle en contemplant Barak. Si l'homme n'est point une forme d'être épurée, foyer d'infinies possibilités, qu'est-il ? N'a-t-il pour seule parure que l'obscurité d'une ombre et pour seul destin que la mort ? Révélée dans le livret à la faveur d'un songe, la vérité de l'être est manifestée par le visage de Barak. « Regarde – nourrice – regarde les yeux de cet homme : quelle tension s'y exprime ! », s'exclame l'impératrice dans un songe. « Devant de tels regards, les chérubins ne peuvent

moyens qu'il désire employer. Se lier à ces êtres exigerait de sa part qu'il accepte ce qu'il a toujours refusé : avec la condition de mortel, celle de père.

⁷⁰ Cette conception du Moi qui s'élève au-dessus des limites imposées par l'individuation pour épouser les dimensions de l'Univers a plusieurs fois été exposée par l'écrivain dans des textes précoces. Elle trouvait dans la figure du jeune Claudio, doublée de celle de lord Chandos, une vivante expression. Cette conception constitue une première acception du terme « Über-Ich », par lequel Hofmannsthal désigne dans *Ad me ipsum* cette appréhension spécifique du « Moi élargi aux dimensions de l'Univers » (« Das Ich als Universum », RA3, *Ad me ipsum*, p. 599). Dans *La Femme sans ombre*, cette notion de « Sur-Moi » revêt néanmoins une autre signification. Elle renvoie à ce principe éternel et incorruptible qui se manifeste en chaque individu sans qu'il trouve sa source en eux.

⁷¹ Apparaissant à l'impératrice dans le septième chapitre du conte, ces créatures lui confessent les limites de leur pouvoir : « Das wir uns zeigen [...], ist alles, was uns gewährt ist », E, p. 426.

⁷² « Gepriesen sei, der mich diesen Mann finden ließ unter den Männern, denn er zeigt mir, was ein Mensch ist », D5, p. 349.

qu'incliner leur front contre terre »⁷³. Ce geste des anges est redoublé dans le conte par celui de l'impératrice. Etre spirituel, elle s'incline devant la manifestation de ce qu'elle désire elle-même devenir⁷⁴.

Drogué par la nourrice, le teinturier avait engendré un désordre dont il peine à comprendre l'origine, une fois ses sens retrouvés. Se croyant victime de forces secrètes, Barak se sent soudain incapable de travailler et craint pour les êtres dont il a la charge⁷⁵. Pourtant, la tension inscrite dans ses traits manifeste l'unité de son être, que l'affairement quotidien tendait à masquer. La souffrance trahie par la crispation des traits ne fait que rehausser l'importance de la tâche en laquelle le teinturier place le sens de sa vie. La laideur de son visage tend à s'effacer derrière l'éclat d'une harmonie intérieure. Celle-ci s'exprime au travers de ses actes qui traduisent une compréhension de l'existence en accord avec ses paroles. Cette figure illustre une conception de l'homme que l'écrivain avait déjà exprimée, par la négative, dans un ensemble de lettres fictives.

Dans ces *Lettres du retour*⁷⁶ rédigées en 1907, Hofmannsthal tentait de cerner le mystère dont le visage humain est la vivante traduction. L'auteur de ces lettres fictives, qui regagne l'Allemagne après une absence de dix-huit années, ne laisse pas de manifester son embarras : « Je ne saisis pas le but que ces gens assignent à leur existence, voilà bien le problème », confesse-t-il⁷⁷. L'unité de l'être, qu'il guette chez autrui, semble faire place à une division dont il ignore l'origine. Pourtant, l'auteur persiste dans sa quête motivée par l'expérience de ses jeunes années et encouragée par son séjour à l'étranger : « Un visage humain est un hiéroglyphe, un signe particulier et sacré. Il reflète une présence de l'âme que l'on retrouve aussi chez les animaux »⁷⁸. Cette pensée, fruit d'une première intuition dans les jeunes années⁷⁹, est approfondie dans ces lettres. Elle trouve enfin une

⁷³ « Sieh – Amme – sieh / des Mannes Aug, wie es sich quält! [...] Vor solchen Blicken liegen Cherubim auf ihrem Angesicht », D5, p. 346.

⁷⁴ Dans la scène cruciale qui précède la transposition de l'action dans la sphère des esprits, l'impératrice s'incline face contre terre devant le teinturier. Cf. E, p. 414.

⁷⁵ « [Ich] habe vergossen den Leim, da ich hinfiel – und mir ist bange um mein Handwerk, und dass ich nicht werde nähren können, die meinen Händen anvertraut sind », D5, p. 345.

⁷⁶ Nous reprenons, pour le titre, la traduction proposée par Pierre Deshusses (cf. Hugo von Hofmannsthal, *Lettres du retour*, traduites, présentées et annotées par P. Deshusses, Paris : Payot & Rivages, 2011). Pour le reste des citations, nous proposons notre propre traduction.

⁷⁷ « Ich weiß nicht, auf was hin die Leute leben, das ist es », E, *Briefe des Zurückgekehrten* (II), p. 550.

⁷⁸ « Ein menschliches Gesicht, das ist eine Hieroglyphe, ein heiliges bestimmtes Zeichen. Darin steht eine Gegenwart der Seele, und so auch beim Tier », E, p. 553.

⁷⁹ Cette intuition était déjà exprimée dans le poème *Ton visage* que l'écrivain a intégré en 1924 dans le volume de ses œuvres rassemblant ses poèmes (cf. GD1, *Dein Antlitz*, p. 29). Seule une étude approfondie du contexte de rédaction permet d'identifier dans les traits de l'être dépeints dans ces vers ceux d'un ami très cher de l'écrivain. L'émotion que suscite la contemplation de ce visage, loin de trahir un penchant homosexuel, trouve sa source dans « l'éclat » mystérieux sur lequel s'ouvrent les paupières. Ce poème exprimait dans une langue poétique la présence du spirituel dans le corps d'un individu. La présence d'une âme, manifestée par le regard d'un être, est également

pleine confirmation dans un essai plus tardif. Rapproché de *La Femme son ombre*, celui-ci en offre un commentaire éloquent. Ce texte de 1926, intitulé *L'ombre des vivants* et consacré au genre biographique, reprend aux lettres fictives le motif de « l'homme intègre »⁸⁰ pour en révéler cette fois le secret. Cet être exprime l'union indissoluble du spirituel et du corporel, sous une forme qui ne se retrouve chez nul autre⁸¹. L'expression du visage et les gestes accomplis reflètent ensemble l'unité de ces deux principes. Tout en renforçant l'intuition exprimée dans les lettres fictives, cette révélation trouve dans le personnage de Barak une vivante traduction. Ces trois sources manifestent une conception de l'être humain qui sous-tend, à différents degrés d'élaboration, une majeure partie de l'œuvre d'Hofmannsthal.

Chaque homme est le fruit de l'actualisation d'un principe spirituel dans un corps. Loin d'être une malédiction, l'incarnation constitue pour l'être sa plus grande richesse. La manifestation de l'Infini dans le corps fini et le caractère unique de cette actualisation sont le double fondement de sa dignité. L'humilité de l'impératrice traduit la reconnaissance de ce principe et de l'autorité qui en émane. Son renoncement final exprime le refus de placer au-dessus de l'existence des humains les aspirations inhumaines de l'époux, que son propre être, inaccompli, n'avait fait qu'attiser. La possession d'une ombre par l'empereur masquait l'inachèvement de son être, trahi par sa quête éperdue. À une première naissance physique, dont elle était le signe, devait s'ajouter une seconde, révélant la profondeur éthique de l'existence.

Êtres dépourvus d'ombre, les créatures inengendrées révèlent aussi la nécessité impérieuse de cette évolution. Âmes flottant au-dessus des corps, elles présentent chacune des particularités qui permettent de les distinguer. Toutes sont pourtant victimes de l'aveuglement de l'empereur qui commande en retour l'ignorance de l'impératrice. Le puissant demeure insensible à leur propre souhait de quitter cette « préexistence » pour éprouver la condition de mortels. Ce désir se laisse pourtant aisément expliquer.

suggérée dans *L'empereur et la sorcière* (« Ich [...] weiß nicht, / Wie du lebst, nur Seele seh ich, / Die sich so aus deinen Augen / Lehnt [...] », GD1, p. 485). On retrouve enfin cette idée dans le conte *La Femme sans ombre* au chapitre qui décrit la rencontre de l'empereur avec les créatures inengendrées (« Des Kaisers Seele trat in sein Auge », *ibid.*, chapitre 4, p. 387).

⁸⁰ Cherchant à confronter sa conception de l'être humain aux individus qu'il rencontre en Allemagne, le voyageur se donne pour maxime un proverbe anglais dans lequel il trouve la traduction exacte de ce qu'il ressent : « The whole man must move at once ». Cette phrase émane de l'écrivain et homme politique irlandais Richard Steele, co-fondateur du quotidien *The Spectator* (1711-1712). Voir à ce sujet le recueil de l'édition critique contenant ces lettres (SW, XXXI, p. 273-274).

⁸¹ Pour désigner cette unité de l'être, Hofmannsthal emploie tour à tour les expressions « geistig-leibliche Einzigart » et « einmalige nie wiederkehrende geistleibliche Einheit », in : RA3, *Der Schatten der Lebenden*, p. 50 et 51.

Etincelles de l'Infini, dont elles jaillissent comme d'un éternel brasier, ces créatures n'ont guère les moyens d'apprécier leur propre richesse⁸². L'Absolu, auquel elles sont unies, ne peut guère s'objectiver en elles, qui sont soustraites aux limites physiques. Apparues fugitivement dans le monde sensible, ces créatures en traversent l'épaisseur pour retourner à leur source, sans qu'aucun obstacle ait pu les arrêter. En résulte une pauvreté que la participation à l'Infini ne laissait pas immédiatement deviner⁸³. Seule l'incarnation de l'âme dans un corps permet la manifestation de l'Être ; le monde fini des humains n'est autre que la « patrie de Dieu », louée par ces créatures⁸⁴. Du reste, l'expression d'un principe spirituel dans un corps constitue bien plus qu'une simple possibilité. De l'union de ces deux principes dépend le salut des êtres égarés, comme celui des victimes de leurs actes inconsidérés. Cette conception de l'homme, exprimée au travers du livret puis du conte, avait été esquissée dès les premières œuvres de l'écrivain. Un bref essai de 1911, contemporain du début de la rédaction du livret, en offrait une nouvelle formulation.

Consacré à la pantomime, cet essai s'appuie sur l'observation du danseur suivant une trame fixée par le poète. Celle-ci permet à l'exécutant de laisser entrevoir une face cachée de sa personne. Dans l'être individué s'exprime une part universellement humaine que ce dernier incarne sous des traits qui lui sont propres⁸⁵. Le mouvement du danseur comme le geste du mime manifestent leur participation à ce principe supra-individuel, sans qu'eux-mêmes cessent d'habiter un corps. Les limites de celui-ci s'estompent néanmoins dans le geste pour laisser entrevoir ce que l'écrivain nomme « la vraie personnalité »⁸⁶. Celle-ci constitue la façon dont chaque être manifeste ce principe *avant* que ne s'y ajoutent les caractéristiques résultant de l'appartenance à un milieu historique, étatique, social et culturel donné. Ce dernier stade d'actualisation de l'être est pourtant nécessaire à la manifestation de cette « vraie personnalité ». Échappant à l'influence du temps et des corps, celle-ci est une modalité propre de l'être indivis qui s'exprime au travers de ses

⁸² Dans une première version du sixième chapitre du conte, le corps de l'impératrice devait se transformer en une source incandescente et sa tête être auréolée de la ronde des poissons – manifestations des créatures inengendrées – dont le corps semblait être de feu : « [...] Lichter schienen herabzuflimmern [...]. [E]s waren die Fische aus Feuer die sich niederließen und über ihr Haupt zu kreisen anfangen wie ein Kranz von Juwelen. Blendend war das Licht das von ihnen ausging [...] », SW XXVIII, « Varianten », p. 402.

⁸³ Un passage supprimé du livret, mais conservé dans l'édition critique, suggérait déjà cette carence : « Erst um die Wette / erst in der Kette / leuchtet das Sein / Alle mitsammen kreisende Lebende / bleiben wir Schwebende / freudig wie Flammen », in : SW XXVIII, « Varianten », p. 410.

⁸⁴ « [I]hr seid in Gottesland / wir in der Luft » : c'est que révélait les créatures inengendrées à leurs parents dans un brouillon de la pièce déjà cité (voir SW XXV.1, p. 461). *La Femme sans ombre* confirme l'intuition exprimée dans le poème *Nox*, qui se concluait sur l'évocation de l'épiphanie du divin dans le monde, cf. *supra*, chapitre premier, 2^{ème} sous-partie.

⁸⁵ Hofmannsthal emploie l'expression « [das] allgemein Menschlich[e] », RA1, *Über die Pantomime*, p. 504.

⁸⁶ « [D]ie wahre Persönlichkeit », *ibid.*

actes. Elle est ce vers quoi tend chaque individu lorsque, bravant la résistance du monde, il tente de s'y inscrire par les choix qu'il arrête et les actes qu'il accomplit⁸⁷. Loin de se dissoudre dans un Tout indistinct, cette forme épurée de l'être ne se manifeste qu'au prix de son actualisation dans un corps fini, donc de l'individuation.

La confrontation de cet essai avec *La Femme sans ombre* permet d'identifier deux traductions parentes d'une même conception. Les créatures inengendrées symbolisent un principe spirituel qui ne fonde l'existence humaine qu'en s'unissant à un corps. Déjà distinctes dans le séjour des esprits, elles ne révèlent leur pleine unicité qu'une fois muée en lumière animant le visage de chaque être indivis⁸⁸. L'auteur de l'essai de 1911 tire de cette conviction une conception de l'humain appuyée sur l'articulation de trois principes : l'Universellement humain, la « vraie personnalité » et l'individu fini. Ils ne constituent du reste que trois étapes d'un processus de pénétration du spirituel dans le sensible et ne peuvent, à ce titre, être séparés. L'être fini – l'individu – révèle dans la conduite de l'existence sa part essentielle – sa « vraie personnalité » –, issue d'un principe spirituel – l'Universellement Humain – dont il conserve le caractère éternel, quoiqu'il présente une forme unique⁸⁹. Ces degrés d'actualisation de l'être sont illustrés par les protagonistes du livret et du conte. Les créatures inengendrées manifestent l'état de l'âme qui, flottant au-dessus des corps, ne s'y est pas encore incarnée. Leur séjour constitue quant à lui l'expression plastique du principe universel qu'évoque l'écrivain en 1911. « Monde des esprits », il est le creuset dans lequel sont recueillies des possibilités d'être avant qu'elles

⁸⁷ C'est cette part essentielle de l'être que cherchait le voyageur alors qu'il foulait à nouveau le sol de l'Allemagne, cf. *Briefe des Zurückgekehrten*, p. 550 ; 554.

⁸⁸ Dans le quatrième chapitre du conte, ce principe est assimilé à l'âme qui s'exprime tout entière au travers du regard des protagonistes. Cf. E, p. 386 ; 387.

⁸⁹ Il convient de souligner que ce ne sont pas les seuls traits physiques et psychiques qui confèrent à l'être son caractère unique. Celui-ci résulte avant tout de la façon, propre à chaque individu, de réagir à la résistance que lui oppose le monde. Cette réaction est certes conditionnée par l'inscription d'un individu dans une époque et dans une communauté linguistique, ethnique, culturelle et sociale donnée. A ce titre, Hofmannsthal reconnaissait volontiers, en 1914, qu'un pendant bulgare ou roumain de Shakespeare n'était, du fait des caractéristiques propres à ces peuples, guère concevable (cf. RA3, *Aufzeichnungen*, 1914, p. 521). De même, il notait à la lecture des carnets de Grillparzer et des lettres de Hebbel combien ces deux écrivains, pourtant contemporains, étaient différents. Leur spécificité résultait cette fois de leur caractère et de la réaction que leur sensibilité opposait à leur époque (cf. RA3, *Aufzeichnungen*, 1903, p. 446-47). Par des voies qui leur sont propres, ils ont chacun contribué à manifester une part essentielle de leur être épargnée par leurs hésitations et leurs défaillances respectives. Si les modalités de révélation de cette part intemporelle sont donc bien soumises à de multiples déterminations, ce qu'elles révèlent demeure soustrait à celles-ci. Au travers d'une conception singulière du monde (chez Hebbel) ou de l'existence (chez Grillparzer) s'exprime ce qu'Hofmannsthal nomme, dans l'essai de 1926 leur « seconde réalité » (« zweite Wirklichkeit ») ou leur « profondeur intemporelle » (« zeitlose Tiefe »), « soustraite à l'ensemble [des] limitations personnelles » (« über allen [...] individuellen Schranken »). Cf. RA3, *Biographie*, 1926, p. 98.

ne s'actualisent dans un corps. Le « vrai Moi »⁹⁰ manifeste la présence chez tous les êtres incarnés de ce principe spirituel, que la mort elle-même est impuissante à détruire. Par sa participation à ce principe, l'être fini s'inscrit dans une totalité métaphysique. Présente tout entière à chaque instant et pour l'éternité, celle-ci se déploie aussi dans la réalité physique. Sous cette forme, elle constitue la chaîne des générations.

Le livret et le conte mettent en scène deux couples, unis par les liens du mariage, mais privés chacun d'harmonie. La scène finale des deux œuvres traduit au contraire l'accomplissement de leur union, doublé de la promesse d'enfantement. Dans une note de 1894, Hofmannsthal exprimait déjà l'intuition que « deux amoureux qui ne s'appartiennent pas sont unis par un lien métaphysique. Ils sont le père et la mère d'un enfant inengendré »⁹¹. À la faveur d'instant isolés, la relation amoureuse permet à deux individus de découvrir leur « profondeur intemporelle ». Lorsque l'union confine à la fusion, cette part essentielle des deux êtres se fond en un seul principe qui, tel un lien métaphysique ou un être inengendré, manifeste une réalité plus grande encore. L'étreinte provoquait dans le poème *Nox* l'épiphanie du divin – hôte secret du monde fini – à laquelle s'associait, pour le couple, une promesse d'enfantement. Les « orphelins » appelés à franchir le seuil de l'existence devaient manifester durablement dans des corps cette proximité immédiate de l'Infini que l'étreinte avait révélée.

Prolongeant le poème, *La Femme sans ombre* illustre, dans ses deux expressions esthétiques, l'étroite interdépendance des motifs du mariage et de l'enfantement. Si Gilbert Ravy souligne qu'Hofmannsthal entendait révéler « la signification métaphysique du mariage et de son prolongement dans la procréation »⁹², encore faut-il bien comprendre en quel sens. La manifestation d'un « lien métaphysique » unissant deux êtres étaient le fruit de rares instants. Ephémère, elle appelait à être pérennisée dans une relation permettant une manifestation durable de ce que seul l'instant avait pu révéler. Quoiqu'il donne forme et stabilité à cette union, le mariage ne saurait, sous peine de se muer en mensonge, être privé d'une dynamique intérieure. « [D]ans le mariage, rien ne devrait être considéré comme figé, ni même comme donné, mais comme le don de chaque instant dans lequel l'Univers entier semble contenu », explique l'écrivain en 1922⁹³.

⁹⁰ Dans l'essai intitulé *Biographie*, Hofmannsthal emploie l'expression « das wahre Ich », qui recoupe la « wahre Persönlichkeit » évoquée dans le texte consacré à la pantomime. Cf. RA3, *Biographie*, p. 98.

⁹¹ « Liebende, die einander nicht angehören, verbindet ein metaphysisches Band. Sie sind Vater und Mutter eines ungeborenen Kindes », RA3, *Aufzeichnungen*, 1893-94, p. 373.

⁹² G. Ravy, *op. cit.*, p. 617.

⁹³ « [I]n der Ehe, dürfte nichts als Festes, nicht einmal als ein Gegebenes hingenommen werden, sondern alles als Geschenk jedes einzelnen, eine Welt umspannenden Augenblickes », in : RA3, *Buch der Freunde*, p. 250.

L'échange de serment ne scelle pas la pérennité de l'union, laquelle, pour perdurer, doit être en permanence confirmée par la fidélité que se vouent les époux. Alors seulement ils peuvent s'appréhender – au-delà des fluctuations de leur relation – comme une unité spirituelle durable. Fruit de l'union de deux êtres distincts, cette dernière revêt aussi un caractère unique qui explique son assimilation à un être inengendré⁹⁴. Celui-ci n'est au vrai qu'une expression particulière d'un principe générique, désigné dans l'essai de 1911 comme un « principe humain universel ».

L'union des deux époux permet donc à chacun de s'élever au-dessus des limites de son moi indivis, sans pour autant les annihiler. Chacun se découvre avec autrui comme l'expression particulière d'un principe spirituel ancré dans une réalité métaphysique supérieure. Pour être perçue et avoir une influence réelle sur le monde sensible, cette dernière doit s'exprimer dans la multitude des corps finis⁹⁵. En mettant au monde des enfants, les époux œuvrent eux-mêmes à l'actualisation de ce principe immatériel. Ils retrouvent alors, exprimé dans des êtres de chair, ce dont leur union offrait jusqu'alors la fugitive révélation. Par ce biais s'opère le déploiement du principe humain universel dans la réalité physique. Les parents manifestent ainsi leur acceptation du temps et de la place qu'ils occupent dans la chaîne des générations. Ils parachèvent de la sorte leur accession à l'humanité. L'incarnation des êtres inengendrés fait de ceux-ci les artisans d'une seconde naissance : celle des parents, qui accèdent par cet acte créateur à la dimension éthique de l'existence. Le rapport dialectique instauré entre ces deux naissances, corporelle et spirituelle, constitue le cœur de « l'éthique aphoristique »⁹⁶, exprimée dans le chant de ces créatures sur lequel se referme l'opéra : « Si jamais fête devait être donnée, n'en serions-nous pas, outre les invités, les hôtes secrets ? »⁹⁷. Si la mise au monde d'enfants révèle donc une nécessité, celle-ci réside dans l'acceptation pleine et entière des lois de l'humanité qui garantissent la pérennité de celle-ci.

L'actualisation de l'âme dans un corps fini, redoublée par la mise au monde d'un enfant, n'exprime pour Hofmannsthal aucune nécessité d'ordre intelligible commandant la pénétration du spirituel dans le sensible. Elle relève au contraire d'un choix qu'il revient

⁹⁴ On trouve dans *Le Livre des amis* un écho à la note de 1893, qui en élargit aussi la portée. Au-delà du cas particulier de la relation amoureuse, c'est la relation de deux êtres, prise dans un sens général, qui est cette fois considérée : « Es gibt so viele geistige Personen, als es Begegnungen gibt », RA3, *Buch der Freunde*, p. 251.

⁹⁵ C'est en ce sens qu'il faut comprendre la reconnaissance du mariage comme lieu de manifestation d'un « principe supérieur, dépris de tout caractère personnel », telle qu'elle s'exprime dans une note de 1917 (« Hindeutung auf Höheres, Entselbstetes innerhalb der Ehe », in : RA3, *Ad me ipsum*, p. 616).

⁹⁶ « [Frau ohne Schatten] [...] Eine aphoristische Ethik », in : *ibid.*

⁹⁷ « Wäre denn je ein Fest, / Wären nicht insgeheim / Wir die Geladenen, / Wir auch die Wirte ? », D5, « Dritter Aufzug », p. 378.

aux parents d'effectuer. Le renoncement à ce choix, s'il condamne celui qui le professe à s'isoler, entrave aussi le processus par lequel autrui découvre la profondeur de son être. L'évolution de l'impératrice montre en revanche que l'acceptation de la condition de mortelle l'expose à subir des peines et à en causer à autrui. Le chemin hérissé d'épines qu'elle doit emprunter n'est autre que son destin qui se déploie sous ses pas et la confronte à la résistance du monde avant de lui en révéler les richesses.

2. 2. 2. Une certaine conception du destin

Telle qu'il s'exprime au travers des figures de l'empereur et de son épouse, le destin ne constitue pas un bien dont la jouissance serait immédiate. Il n'est pas davantage le fruit d'un choix de l'individu, désireux de réaliser dans son existence les riches promesses de ses songes⁹⁸. Le titre impérial, fruit d'une prestigieuse ascendance, exprime aussi le destin qu'il incombe à l'empereur d'assumer consciemment. Quoiqu'il soit né empereur, il doit encore le devenir ; seuls ses actes révéleront les privilèges et les obligations liés à son statut. La condition d'un individu à sa naissance ne présage donc en rien la conduite effective de son existence. Né puissant, l'empereur se condamne lui-même à l'impuissance. Humble parmi les humbles, Barak, son double inversé, manifeste à l'inverse la richesse et la dignité de l'être humain. Le destin ne constitue qu'un faisceau de possibilités dont l'individu ne peut prendre conscience qu'en agissant dans le monde et en contractant des engagements. En ce sens, ce qu'il contient importe moins que la façon dont l'individu le réalise dans le monde. De cette vérité, l'empereur offre la tragique illustration. Le refus de sa condition de mortel ne l'a pas seulement condamné à devenir la caricature d'un puissant. Il a également empêché son épouse d'assumer ce que lui-même avait rejeté : avec le destin d'une mortelle, la finitude de son être. Encore celle-ci revêt-elle dans l'œuvre d'Hofmannsthal un sens particulier.

La limitation de l'être dans un corps constitue la condition indispensable à la manifestation de la richesse qu'il renferme. Ce n'est qu'au prix de la finitude, donc de la mort, que l'être peut manifester la part d'Infini qu'il actualise. L'écrivain exprime cette conviction en usant à plusieurs reprises de la figure du cercle, signifiant l'espace dans lequel se déploient les possibilités inscrites dans chaque être.

⁹⁸ Le personnage de Claudio en avait déjà donné une tragique illustration. Désirant choisir son destin parmi les possibilités que recelait son être, il s'était lui-même condamné à une vie de renoncement. Cf. *supra*, chapitre premier, 1^{ère} sous-partie.

« Le jeune homme aspire à vivre, le vieil homme se souvient avoir vécu [...]. Seul l'homme mûr figure vraiment au centre du cercle de son existence et ce cercle lui offre la totalité condensée du monde [...]. L'âme est presque étourdie au spectacle de l'éternel recommencement et de l'éternel retour offert par la vie. [...] Nous pensons évoluer librement dans l'Infini alors même que nous sommes enchaînés au centre du cercle de notre vie [...]. Mais celui qui en fait l'expérience voit ses forces s'accroître et le cercle semble à son tour raffermir son être. Dans son cœur se renouvelle sans fin la présence du divin. »⁹⁹

Cette image, qui conclut en 1913 une préface à la réédition du *Divan occidental-oriental* de Goethe, est reprise dans une note rédigée aux alentours de 1920¹⁰⁰. L'image du cercle, en même temps qu'elle traduit une conception de l'existence, enrichit la compréhension de celle de l'homme et du destin. La limite du cercle rappelle la présence de la mort, dont découle celle du temps et l'existence qui s'y déploie. La prise de conscience de la finitude permet à l'individu de découvrir en lui un principe qui lui est soustrait. S'appréhendant comme l'expression du divin dans le monde physique, il acquiert la force d'affronter la résistance que celui-ci lui oppose. Par ses actes, il œuvre à la réalisation de son existence, comme un sculpteur travaille un roc dont la densité met à l'épreuve ses forces créatrices. La mort devient elle-même le secret artisan de sa progression. Tapie dans l'ombre, elle est à la fois « aiguillon et frein », « outil de destruction ou d'éveil » : « sa présence ennoblit l'inachevé »¹⁰¹. L'omniprésence de la mort s'exprime au travers des nombreux obstacles qui incitent l'individu à ne pas opposer au monde l'illusion de ses certitudes, mais l'effort constant pour en révéler la profondeur¹⁰².

⁹⁹ « Der Jüngling begehrt zu leben, der Greis erinnert sich, gelebt zu haben [...]. [D]er Mann allein [...] steht wahrhaft in der Mitte des Lebenskreises, und der Kreis hält ihm die Welt gebannt. [...] [D]em Gemüte müßte es fast schwindeln, wie es gewahr wird, daß [...] das Leben ein unaufhörliches Wiederanfangen ist und ein unaufhörliches Wiederzurückkommen. [...] Wir meinen uns frei im Unendlichen zu bewegen, doch sind wir in die Mitte unseres Lebenskreises gebannt [...]. Aber dem dies widerfährt, dem wachsen die Kräfte, und es ist, als ob wiederum der Kreis ihn stärke. In seinem Herzen erneuert sich unablässig das Göttliche [...] », RA1, *Goethes "West-östlicher Divan"*, p. 441-442.

¹⁰⁰ Cf. RA3, *Aufzeichnungen* (vers 1920), p. 558. Le rapport implicite avec *La Femme sans ombre* n'a du reste pas trompé les auteurs de l'édition critique, qui ont reporté ces lignes dans l'appareil de notes accompagnant la publication du conte (cf. SW XXVIII, « Zeugnisse », p. 428). Les auteurs de cette édition s'appuient ce faisant sur la note et non le texte de 1913, auquel ils ne font aucune allusion.

¹⁰¹ « In der Nähe immer, geduckt, der Tod: Ansporn und Störer, Zerstörer oder Wecker und doch durch seine Nähe das Unvollendete adelnd » : cette remarque figure dans un essai d'octobre 1911 consacré au philosophe Wilhelm Dilthey, qui venait de décéder (cf. RA2, *Wilhelm Dilthey*, p. 452).

¹⁰² Cette conception de la mort et son rôle essentiel dans la découverte par l'homme de la richesse insoupçonnée de son être se distingue de celle qu'en donne Mathias Mayer dans son article consacré aux diverses implications du motif du fragment (cf. M. Mayer, « Zwischen Ethik und Ästhetik. Zum Fragmentarischen im Werk Hugo von Hofmannsthal », in : *Hofmannsthal: Jahrbuch. Zur europäischen Moderne*, n° 3, 1995, p. 251-274). Les positions de Mathias Mayer à ce sujet avaient été résumées et considérées sous un angle critique dans l'introduction de cette présente étude. Voir *supra*, Introduction.

De cette appréhension de la vie et de la mort découle la notion de loi, étroitement articulée à celle de destin. Dès 1897, Hofmannsthal plaçait dans la bouche du jeune Fortunio une première définition de cette loi qui devait être approfondie par la suite. Elle s'exprimait sous la forme d'une maxime selon laquelle « toute chose se paie d'un prix : l'amour des chagrins d'amour, le bonheur des efforts inouïs pour l'atteindre [...]. L'existence a pour prix la mort. [...] Nul ne peut s'y soustraire [...]. Le destin brise les fronts de marbre d'une masse en diamant et frappe ceux de glaise d'une branche séchée »¹⁰³. Croyant pouvoir fuir ce qu'il est pour travailler à la réalisation de ce qu'il désire être, l'individu est sans cesse rappelé à lui-même et à sa condition de mortel. Le fruit de ses peines sera la découverte de sa participation à l'Absolu, par laquelle, triomphant de la mort, il conquiert sa vraie dignité. Si son existence est subordonnée à l'impératif de se réaliser dans le monde, les moyens mis en œuvre pour y parvenir demeurent à sa discrétion. L'exemple de Claudio, doublé de celui de l'empereur, montre que l'ignorance de cet impératif concourt à une réalisation, par la négative, de leur être. Étiolé ou pétrifié, l'individu n'est que l'ombre de ce qu'il aurait pu devenir. Certes, chaque individu est soumis à d'innombrables influences. À l'inscription dans une époque et une aire politique s'ajoute celle dans un groupe social et un milieu linguistique et culturel. La conjonction de ces diverses identités, jointe aux spécificités de sa constitution psychique et physique, pèsera sur le choix des moyens retenus pour s'accomplir, non sur la volonté d'y œuvrer. Si l'homme n'est pas libre de déterminations, il est du moins libre de prêter ou non attention à l'élan qui, en lui, le pousse à affronter le monde pour y graver les contours de son existence. La volonté qui supporte cette entreprise ne s'appuie pas, comme le montre l'impératrice, sur une connaissance réelle des risques auxquels l'être s'expose. Malgré les mises en garde de la nourrice, la jeune femme se montre résolue à acquérir une ombre. Cette décision a pour seul motif l'amour qu'elle voue à son mari. Courage, volonté et attachement à autrui sont les trois instruments dont l'action conjuguée pousse l'être à se lier au monde. L'image du cercle ne laissait pas de doute quant aux difficultés qui attendent ceux qui acquiescent à l'existence. Le monde, où l'individu œuvre à sa réalisation comme à celle d'autrui, s'emploie autant à ruiner ses efforts qu'à les récompenser.

¹⁰³ « [J]edes Ding hat seinen Preis: auf der Liebe stehen die Schmerzen der Liebe, auf dem Glück des Erreichens die unendlichen Müdigkeiten des Weges [...]. Auf dem ganzen Dasein steht als Preis der Tod. [...]. [D]ie marmornen Stirnen zerschlägt das Schicksal mit einer diamantenen Keule, die irdenen einzuschlagen nimmt es einen dünnen Ast », GD1, *Der weiße Fächer*, p. 468.

L'homme parcourt tel un pèlerin le chemin de sa destinée déployé au rythme de ses pas. Son trajet offre un spectacle déconcertant. « Ce sont les mouvements d'[une] araignée ou d'[un] anim[al] dans un vivarium », notait Hofmannsthal dans ses carnets, « la répétition, incompréhensible pour nous, de ces mouvements, cet élan crispé dans une certaine direction suivi d'une nouvelle station aux motifs obscurs (alors que le monde nous semble ouvert aux quatre vents). Cet enchaînement impitoyable est le revers de la force créatrice »¹⁰⁴. Quoiqu'il guide ses propres pas, l'individu est pris dans une ronde d'évènements dont il ne commande ni la venue, ni le cours. La lecture de son parcours sinueux ne laisse pas immédiatement deviner la réalité de son être. Les traces laissées par ses actes et ses œuvres ne la révèlent du reste pas directement. « L'essentiel n'est pas l'objet d'une œuvre, mais toujours l'élan, l'attitude adoptée, la façon dont cet objet est appréhendé », explique l'écrivain¹⁰⁵. Appliquée aux œuvres littéraires et à leurs auteurs, cette remarque peut être étendue aux actes entrepris par l'individu pour accomplir son destin. Mieux que les résultats de ses actes, la façon même d'agir, comme celle d'écrire, révèle la nature profonde d'un être.

C'est ce que révèle l'évolution de l'impératrice. Il n'est pas jusqu'à son refus final qui ne s'inscrive dans cette dynamique productive. Par l'obtention d'une ombre s'exprime la promesse de futurs enfantements. De même, son geste d'humilité, qui traduit son respect pour l'existence humaine, concourt à la métamorphose de son mari. Elle est, pour le souverain, un agent de son destin. Agissant contre sa volonté aveugle, elle concourt à la réalisation de son essence¹⁰⁶. Néanmoins, seul le séjour auprès de Barak lui a permis d'imprimer à sa quête un cours nouveau et d'œuvrer à la réalisation d'autrui en travaillant à la sienne propre. La figure d'autrui assume donc un rôle éminent dans l'entreprise d'accomplissement de son propre destin. L'individu ne peut arriver seul à objectiver la part immortelle de son être. Il a besoin pour ce faire du concours d'autrui. La limitation du cadre de son existence, traduite par la figure du cercle, favorise justement les rencontres répétées. Parmi les êtres croisés, l'individu découvrira ceux dans lesquels il

¹⁰⁴ Approfondissant ce constat, Hofmannsthal écrit en 1907, dans son essai *Chemins et rencontres* : « es läßt sich keine seltsamere und geheimnisvollere Figur denken als die scheinbar willkürlichen Linien dieses Weges » (E, *Wege und Begegnungen*, p. 158).

¹⁰⁵ Parlant de l'écrivain, Hofmannsthal notait en 1906 : « Was einer berührt, macht es nicht aus: es ist immer der Schwung, die Haltung, wie ers berührt », RA3, *Aufzeichnungen*, 1906, p. 466.

¹⁰⁶ Une conception similaire est appliquée en 1923 non plus au devenir des êtres singuliers, mais à celui d'une civilisation tout entière. Méditant sur les bouleversements ayant remodelé l'Europe, Hofmannsthal écrivait « Wenn unsere Epoche eine des Unterganges sein soll ... wie vieles ist doch noch da, unverbraucht, in ursprünglicher Reinheit. Es muss gedacht werden, dass auch das untergehende Rom voll solcher intakter Lebenskeime war – und dass es **ein Schicksal** gibt, **ein von außen Herantretendes**. Mit diesem Gedanken sind wir schon dort wo man sich über alles erheben kann », RA3, *Ad me ipsum*, p. 618 (nous soulignons).

trouvera le reflet de ce que son propre être renferme. « Trouver l'être que l'[on] puisse aimer, dont [on] puisse devenir le destin, et dans lequel on puisse comprendre son propre destin et saisir notre place dans l'existence »¹⁰⁷. Quoiqu'elle ait été appliquée à Ariane et Bacchus dans l'opéra de 1911, cette maxime trouve dans les deux couples du livret et du conte une vivante illustration. Qu'autrui soit l'instrument de l'accomplissement de soi, comme soi-même celui de l'accomplissement d'autrui, voilà ce que révèle l'évolution des deux couples.

Au travers de l'œuvre, saisie dans ses deux expressions esthétiques, s'exprime une conception de l'homme, née des réflexions éthiques de l'écrivain. L'inquiétude et les hésitations dont témoignaient les premiers écrits laissent désormais place à une conviction. Bien qu'ils poursuivent un but similaire, les personnages de *La Femme sans ombre* n'empruntent pas les mêmes voies. Déjà envisagées dans les strophes du poème *Nox*, elles trouvent ici une illustration distincte dans la progression de l'empereur et celle de son épouse. Tandis que l'un cherche à fuir sa condition de mortel, l'autre en accepte le prix. Seule cette seconde voie permet à un être de s'ouvrir au principe intemporel inscrit en lui, comme chez autrui. Si ce principe n'a de réalité qu'incarné dans une multitude d'individus, ceux-ci doivent, pour en découvrir la réalité, dissiper la chimère de leur Moi enfantée par les songes. La découverte de cette participation à un principe universellement humain, premier degré d'actualisation du divin, demeure le fruit de rares instants. Sa manifestation durable en nécessite la transcription dans le cadre fini de l'existence. Il se déploie alors dans la réalité physique sous forme d'une chaîne des générations manifestant de façon continue les richesses cachées de l'Humain. L'ombre est alors la promesse d'un concours à la mise au monde d'un être, dont elle porte, par anticipation, la nouvelle. Manifestation de l'incarnation, elle exprime aussi la venue de ceux qui, nés de deux corps, pourront en réfléchir, tels des miroirs, la profondeur intemporelle. *La Femme sans ombre* permet de lever un double dilemme que le jeune écrivain peinait à résoudre¹⁰⁸. L'inscription dans le temps et l'acceptation du devenir implique pour l'être isolé de s'ouvrir à autrui et d'agir dans le monde pour y conquérir une place parmi les humains. Se liant à autrui, il découvre la part intemporelle dont procède son être indivis et qui

¹⁰⁷ « [D]as Wesen zu finden, das [man] lieben kann, dem [man] zum Schicksal wird und in dem [man] sein eigenes Schicksal begreift, seinen Platz im Dasein gewahrt wird », in : D5, « *Ariadne* (1912). Aus einem Brief an Richard Strauss », p. 300.

¹⁰⁸ Le recueil *Ad me ipsum* en propose une formulation concise : « Zwei Antinomien waren zu lösen[:] die der vergehenden Zeit und der Dauer – und die der Einsamkeit und der Gemeinschaft », RA3, *Ad me ipsum*, p. 613.

demeure soustraite à la finitude. En acceptant le devenir, il retrouve l'expression de ce principe intemporel dans la réalité physique sous la forme d'une chaîne dont il doit lui-même, en tant que maillon, garantir la continuité. L'analyse des principes centraux de cette éthique a laissé entrevoir à plusieurs reprises ses fondements métaphysiques. Leur examen, qui doit à présent être mené, permettra de comprendre les choix esthétiques présidant à la rédaction du conte, après celle du livret.

III Fondements métaphysiques d'une éthique

L'argument accompagnant le livret d'opéra résume le contenu de chacun des trois actes¹⁰⁹. Cette présentation est ponctuée de questions destinées à éveiller l'attention du spectateur. A l'issue du second acte, Barak, ivre de colère, s'apprête à exécuter son épouse. « Du ciel lui tombe, fulgurante, une épée de bourreau entre les mains », écrit Hofmannsthal, qui ajoute : « sont-ce les enfants inengendrés qui l'ont lancée [...] ? »¹¹⁰. De son côté, la nourrice semble désemparée devant l'irruption soudaine de « forces supérieures » sur lesquelles elle n'a aucune prise¹¹¹. Celles-ci président au brusque retournement de la scène, qui voit l'acte de Barak déjoué et le couple s'évanouir sous les yeux de la nourrice. Quant à l'impératrice, qui réapparaît dans le troisième acte, elle sait devoir comparaître devant un tribunal, bien qu'elle ignore l'identité de son juge. « Qui doit rendre l'arrêt ? », demande l'écrivain, « est-ce le Roi des esprits, ce père sévère ? »¹¹². Cette intervention de forces mystérieuses, dont Keikobad semble être la source, invite à déterminer la nature exacte de ce souverain, de sa puissance et de la sphère qu'il gouverne. Faut-il en effet voir dans l'œuvre la justification d'une présence divine dans le monde réglant son cours ? *La Femme sans ombre* offre-t-elle, en d'autres termes, la double expression littéraire d'une théodicée ? L'analyse de la structure du monde dépeint dans les deux versions, ainsi que celle du motif du « Tapis de vie », figurant dans le seul conte, devraient permettre de répondre à ces questions.

¹⁰⁹ Cf. D5, « Die Handlung », p. 381-387.

¹¹⁰ « Von oben fällt ihm ein Richtschwert blitzend in die Hand: haben es die Ungeborenen herabgeworfen [...] ? », *ibid.*, p. 384.

¹¹¹ « Höhere Mächte, das fühlt sie, sind im Spiel », *ibid.*

¹¹² « Aber wer ist es, der zu Gericht sitzt? Ist es der Geisterkönig, ihr strenger Vater? », *ibid.*, p. 385.

3. 1. La structure du monde dans *La Femme sans ombre*

Tandis que le livret ne fait qu'esquisser les différents domaines de l'action, le conte en offre une description plus détaillée. Ce monde complexe présente trois sphères distinctes, quoique étroitement imbriquées. Au niveau inférieur figure l'empire des îles du Sud-Est, lui-même sous-divisé en deux degrés : d'une part le monde de la ville, d'autre part la sphère impériale. Dans une position surélevée, celle-ci se compose du palais et de la forêt qui l'entoure. À la population citadine, dont n'apparaissent que les couches les plus démunies, s'oppose la sphère du pouvoir, dominée par un être qui ne cache pas son désintérêt pour ses sujets¹¹³. Pourtant, l'existence du souverain et celle de son épouse trahissent des carences, signes de l'inaccomplissement de leur être. Loin de cette sphère en trompe-l'œil vit une société non moins marquée par les passions égoïstes et l'aveuglement obstiné. La confrontation quotidienne à la résistance du monde place néanmoins ces individus dans une situation différente de celle du souverain. Bien qu'accablés par les tâches quotidiennes, ils ne souffrent pas de la paralysie qui affecte ce dernier. Leur existence, provocation permanente à l'action, les fait tisser des liens avec autrui, tandis que le souverain cherche, de son côté, à s'en affranchir. La supériorité sociale de l'empereur est contrebalancée par une carence existentielle qui le place à un niveau « infra-éthique », sans toutefois le soustraire à la culpabilité. Cette carence est aussi le poison qui rend cet homme inapte à exercer sa fonction ; elle le condamne, vivant, à être spectateur de sa propre impuissance.

Au-delà du monde des humains s'étend un monde intermédiaire, administré par l'invisible Keikobad. Y évoluent des créatures sans ombre ni corps attirés qui, telles des anges, descendent parfois dans le monde des humains. Certaines demeurent cantonnées dans ce séjour soustrait aux limites physiques. D'autres, auxiliaires du mystérieux Roi des esprits, empruntent fugitivement l'apparence d'êtres humains pour se mêler à eux. Néanmoins, seuls les enfants inengendrés nourrissent le souhait de s'incarner dans la sphère finie des hommes. Bien que parentes, elles présentent chacune des traits spécifiques. Elles sont, on l'a vu, des possibilités d'être, attendant de pouvoir se réaliser dans le monde. Le royaume de Keikobad constitue l'expression plastique de ce principe humain universel dont Hofmannsthal avait cherché à révéler la présence dans son essai

¹¹³ La quête qu'il poursuit mobilise toutes ses forces et son attention. Ainsi, quand un de ses suivants, désireux de le divertir, maltraite un villageois et l'accuse d'avoir volé le faucon impérial, le souverain reste indifférent à la scène, n'ayant d'attention que pour le ciel où il espère voir réapparaître le rapace. Cf. E, p. 375-376.

sur la pantomime¹¹⁴. Souverain de cette sphère, Keikobad est aussi le garant de la loi qu'elle contient et qui commande le déploiement du spirituel dans le sensible, donc l'incarnation d'une âme dans un corps. La nécessité de ce déploiement ne relève pourtant pas d'un processus immuable, semblable à celui qui fait pénétrer les rayons du soleil dans le monde qu'il irradie. Il s'agit d'un impératif éthique auquel chaque être incarné est soumis. Parmi les différentes voies concourant à la manifestation du spirituel dans le sensible figure la mise au monde d'un enfant, point de fuite de cette œuvre. Mais est-on ici remonté à la source des « forces supérieures » évoquées par l'auteur ? Keikobad et son royaume manifestent-ils la réalité de Dieu et de son royaume ? Une lecture attentive des deux textes montre qu'il n'en est rien.

Keikobad et la sphère qu'il gouverne ne sont eux-mêmes que le symbole d'une réalité qui les précède dans l'ordre ontologique. Ils sont un premier niveau de déploiement de l'Être et forment le creuset où sont recueillies les destinées individuelles. Leur réalisation dans le monde empirique constitue l'ultime stade de ce déploiement. L'Être, appréhendé aussi comme le divin, se manifeste indirectement au travers de la sphère intermédiaire des esprits, qui en représente un premier niveau d'actualisation. Keikobad, secondé par ses agents, rassemble les conditions nécessaires au déroulement du « Jeu de la Vie et de la Mort » dans le monde empirique. A ce titre, il dote sa fille des moyens pour s'y rendre. L'union de celle-ci à l'empereur, et la multiplication des obligations qui en résultent, sont quant à elles les fruits de l'action libre de la princesse. Keikobad ne fait que relayer l'impératif d'actualisation du spirituel dans le sensible, dont le talisman de l'impératrice portait déjà le secret. Ces trois sphères, distinguées par l'analyse, sont néanmoins indissolublement liées. Leur parenté ontologique réside dans le fait qu'elles constituent trois stades de déploiement de l'Être, auxquels correspondent différents degrés de connaissance chez les humains. Les choix esthétiques de l'écrivain confèrent à ces conceptions ontologiques une dimension plastique propre à les rendre perceptibles.

L'analyse du livret fait clairement ressortir la structure en miroir des trois actes. L'acte central constitue l'axe autour duquel s'organisent les deux autres. Cette symétrie est appuyée par les résolutions successives de l'impératrice. Au « je le veux ! », exprimant son souhait d'obtenir d'un humain son ombre, répond, dans le dernier acte, un catégorique « je refuse ! », par lequel elle exprime son respect pour la dignité humaine. Le conte, reprenant cette architecture en miroir, l'approfondit par un ensemble de motifs dont la

¹¹⁴ Voir *supra*, paragraphe 2. 2. 1.

répétition rythme la progression des figures. Linéaire en apparence, l'action revêt en réalité la structure d'un cercle. Les circonstances changeantes des décisions de l'impératrice ne laissent pas de doute quant à l'identité de la question à laquelle elle est chaque fois confrontée. Il s'agit de comprendre le but vers lequel tend chaque être humain et le sens que revêt l'existence finie¹¹⁵. La situation initiale n'est différente du dénouement de l'œuvre que d'un degré dans l'échelle de connaissance de la réalité humaine et terrestre. Ainsi l'être de l'impératrice rehaussé de la présence d'une ombre, ne diffère point dans son essence de celui que son corps cristallin manifestait, au début du conte. Seule la confrontation avec les humains lui permettait néanmoins de s'élever à un degré plus élevé de connaissance de son être et de l'existence.

Cette structure circulaire de l'action reflète par ailleurs la conception du destin exposée par l'écrivain. Les actions de l'impératrice contribuent chacune à transformer l'humanité que son être contenait en puissance en réalité incarnée. Susceptible au début de l'œuvre de multiples réalisations, son être doué d'une ombre n'en manifeste plus qu'une seule. Elle est devenue réalité incarnée. Le cadre dans lequel ce destin particulier se déploie n'en demeure pas moins fini et revêt lui-même, comme le soulignait Hofmannsthal, l'apparence d'un cercle¹¹⁶. La confrontation réitérée aux mêmes questions, exprimées dans des circonstances distinctes, ramène sans cesse l'individu à lui-même. Elle ravive aussi la conscience des limites du « cercle de son existence ». L'ivresse de la chasse ou celle de l'amour ont pour écho l'envoûtement exercé par le regard de l'Efrit ouvrant sur une profondeur abyssale. Chacune de ces expériences rappelle l'idée d'une annihilation des limites physiques marquant l'appartenance au monde humain. Ponctuelle dans les cas évoqués, elle menace de devenir définitive en se muant en mort physique. Exposé à la tentation de s'abîmer dans le Néant pour fuir sa finitude, l'homme est confronté à l'omniprésence de la mort, comme partie intégrante de la vie.

Mais de même qu'elle le confronte à ses limites, l'épreuve réitérée du réel aide l'homme à saisir ce qui, en lui, triomphe de la finitude. Celui qui est en permanence ramené au centre du cercle de son existence, celui-là voit ses forces augmenter, expliquait

¹¹⁵ Ces questions sont placées, sous des formes légèrement distinctes, dans la bouche des figures centrales du conte. Au « Wer bin ich? [...] Wo bin ich hingegeraten? » de l'empereur, confronté aux mystérieuses créatures, répond, dans le chapitre suivant, le « Ha, wer bin ich, und wer ist das? » de la teinturière désignant son époux drogué par la nourrice et gisant au sol (cf. E, 390 et 403). Le colosse, vidant son verre s'était lui-même écrié « Was ist das? », avant de s'effondrer (E, p. 402). Quant à l'impératrice, elle peine à s'orienter parmi les humains (« Wo bin ich? », E, p. 360) et menace elle aussi de succomber aux artifices de la nourrice et à leurs conséquences. « Sie wusste kaum mehr, wer sie war », note le narrateur alors qu'elle demeure spectatrice impuissante des agissements de l'Efrit (E, p. 371).

¹¹⁶ Voir *supra*, paragraphe 2. 2. 2.

Hofmannsthal en 1913. « Dans son cœur se renouvelle sans cesse la présence du divin »¹¹⁷. La confrontation répétée aux manquements passés offre chaque fois l'occasion de s'élever à une connaissance plus exacte de son être et du sens de l'existence¹¹⁸. De façon plus explicite encore que le livret, le conte manifeste cette superposition de cercles concentriques : ceux qui reflètent l'action et le destin et que révèle la structure en miroir des chapitres, et celui constitué par le cadre dans lequel ce destin se déploie. Cette configuration est elle-même reflétée dans le chapitre central du conte par le motif du « Tapis de vie » que l'empereur a le privilège de fouler.

Cet ouvrage, né des mains d'une créature inengendrée, révèle au souverain le spectacle d'une ronde qui captive son attention¹¹⁹. Non seulement l'action du conte, mais aussi la conception de l'univers et de l'existence esquissée par l'auteur y sont mis en abyme. Le fil servant de trame a été relié au point où a débuté l'ouvrage. L'idée de cercle, suggérée par la jonction des extrémités, est redoublée par le tissu de motifs qui occupe le centre du tapis. Les créatures et les éléments végétaux représentés paraissent tous mystérieusement liés, chaque motif semblant engendrer le suivant.

Dans cet ouvrage se trouvent simultanément reproduits les états que l'empereur avait successivement connus. De chasseur, il pouvait se transformer en amoureux transi et une scène de l'opéra montrait que la rage d'un sentiment amoureux blessé pouvait faire naître en lui des désirs meurtriers¹²⁰. La chasse et l'étreinte amoureuse n'avaient d'autre fin que

¹¹⁷ « In seinem Herzen erneuert sich unablässig das Göttliche », RA1, *Goethes "West-Östlicher Divan"*, p. 442. Voir aussi *supra*, paragraphe 2. 2. 2.

¹¹⁸ Deux aphorismes du *Livre des amis* viennent appuyer la conception de l'homme et de l'existence exprimée dans le texte de 1913. Au début de la section liminaire du recueil figure ce premier aphorisme : « In jedem Menschen wohnt eine eigene Unschuld » (RA3, p. 235). Lui succède peu après un second, plus explicite : « Wer älter wird, erkennt, dass man beständig schuldig bleibt, durch alle Lebensverhältnisse und Verkettungen hin ; doch wohnt auch in jedem Menschen seine Art von Unschuld ; die ist es, die ihn aufrecht hält, er weiß selbst nicht wie » (*ibid.*, p. 239). L'idée d'une présence divine en chaque être fait place ici à ce qui en est le corollaire immédiat : la jouissance d'une forme d'« innocence innée ». Celle-ci désigne une part enfouie de l'être qui demeure préservée des effets induits par ses actes et ses manquements. Si la culpabilité est le lot de ceux qui évoluent dans le monde, chacun se voit offrir, à de nombreuses reprises, la possibilité de s'amender et de progresser ainsi dans la connaissance de soi et du monde. Cette conception était déjà suggérée dans le poème *Le jeune homme et l'araignée* qui tentait d'exprimer ce que l'écrivain désigne dans *Ad me ipsum* comme « la douceur de la culpabilité » (cf. GD1, *Der Jüngling und die Spinne*, p. 48-49 et RA3, *Ad me ipsum*, p. 600 et 606). Dans ce recueil d'aphorismes, le lien entre le jeune homme du poème, la figure de Claudio et celle de l'impératrice est du reste explicitement établi (cf. *ibid.*, p. 606).

¹¹⁹ « Blumen gingen in Tiere über, aus den schönen Ranken wanden sich Jäger und Liebende los, Falken schwebten darüber hin wie fliegende Blumen, alles hielt einander umschlungen, eines war ins andere verrankt [...] », E, p. 384. Une des variantes insère dans la description du tapis le motif de l'enlèvement d'une jeune femme par une créature qui rappelle les traits de l'Efrit. Cf. SW XXVIII, « Varianten », p. 313.

¹²⁰ En lieu et place de la scène centrale du conte figure, dans le livret, une scène dans l'environnement immédiat d'un pavillon de chasse où l'impératrice et la nourrice se retirent après leur journée de labeur. Se sentant trahi par sa jeune épouse, l'empereur ne voit d'autre issue que de la tuer. Seuls les tourments de sa conscience l'empêchent de passer à l'acte. Cf. D5, p. 338-340.

de le soustraire à la conscience oppressante de sa finitude. Mourant à son être, l'espace d'un instant, il lui semblait communier avec le reste du vivant. À cette première acception de la mort s'ajoute une seconde, qu'une expérience de l'amour, distincte de celle qu'il a connue jusqu'alors, pouvait révéler. L'être qui accepte de s'abandonner à autrui s'affranchit du Moi chimérique né de ses inhumaines aspirations. Mourant à cette chimère, il naît à la vie, distincte du mirage que lui faisaient miroiter ses songes, et dont autrui lui aura soudain révélé le prix. De l'amour l'empereur n'a connu qu'une forme dégradée provoquant l'étiollement progressif de son être, jusqu'à la paralysie.

Cette acception de l'amour uni à la mort n'est pourtant que l'une des significations de la ronde mystérieuse qui s'offre à ses yeux. C'est à une autre forme d'amour, artisan d'une renaissance, que les créatures implorant le souverain de s'ouvrir. Mais en vain. La réaction de l'empereur est le miroir inversé de celle de son épouse. Pas plus qu'il n'a su percer le secret de celle-ci, il ne peut comprendre le message des créatures. Se privant lui-même ainsi que son épouse de la vie, il en condamne l'accès à sa descendance et rompt la chaîne des générations. Selon qu'on interprète les motifs du tapis dans un sens ou dans un autre, on trouve reproduites les orientations opposées vers lesquelles les figures du conte, sommées d'agir, sont susceptibles de se tourner¹²¹. Si le tapis offre donc une traduction imagée des réflexions de l'écrivain sur le sens de l'existence, il manifeste aussi les principes ontologiques sur lesquels elles reposent.

Subjugué par la contemplation du tapis, l'empereur écoute d'une oreille distraite la réponse de la jeune créature l'ayant tissé. « Quand je tisse, je sépare le Beau de la matière [et] laisse ce qui n'est qu'appât pour les sens et [...] les envoûte », explique-t-elle, avant de préciser : « lorsque je tisse, je procède de la même façon que tes yeux bénis quand ils regardent. Je ne vois pas ce qui est et n'est pas, mais ce qui est éternellement, et c'est cela que je prends pour modèle »¹²². La stupéfaction du souverain ne doit pas dissuader de chercher la signification de ces propos. De chaque être, la jeune fille ne retient que l'essence et cherche, par un mystérieux enchaînement de motifs, à la manifester. Cette connaissance intime de l'Être derrière l'apparence s'explique par le

¹²¹ Le Tapis de vie n'est pas le seul motif autorisant des lectures distinctes. La lettre que l'impératrice fait parvenir à son mari juste après son départ se prêtait aussi à différentes lectures dont résultaient des conclusions opposées (cf. SW XXVIII, « Varianten », p. 310-311 et p. 330). De ce secret, contenu dans la missive, il n'est resté, dans la version définitive du conte, que de très brèves allusions, dans le premier et le quatrième chapitre (cf. E, p. 351 et p. 394).

¹²² « Ich scheidet das Schöne vom Stoff, wenn ich webe; das was den Sinnen ein Köder ist und sie [...] zum Verderben kirrt, lasse ich weg. [...] Beim Weben verfare ich [...] wie dein gesegnetes Auge beim Schauen. Ich sehe nicht, was ist, und nicht, sondern was immer ist, und danach webe ich », E, p. 384.

degré d'accomplissement de son être, antérieur à celui de l'empereur. De fait, cette créature demeure inengendrée. À l'inverse, la pureté de l'Être ne peut se révéler aux humains qu'en s'exprimant dans l'impureté et l'opacité des corps. Parce que l'empereur tente de retrouver cet état antérieur à l'individuation, il demeure aveugle à la manifestation de l'Être sous l'épaisseur de la matière dans laquelle il s'incarne. De même, il ne peut comprendre ce qui, dans le splendide ouvrage, engendre le sentiment confondant d'harmonie. La trame du tapis, formée par le fil aux extrémités réunies, associe étroitement les motifs tout en préservant les traits caractéristiques. Le maintien de ces distinctions permet de faire ressortir le lien sous-jacent, comme les obstacles à un rai lumineux, parce qu'ils jettent une ombre, révèlent la présence de cette lumière et permettent d'en identifier la source. Seul un observateur attentif pouvait déceler l'équilibre de ces rapports dans cet ouvrage comme dans ce qu'il symbolise : la Totalité du monde. L'ignorance de l'unicité des êtres instaure l'illusion que ceux-ci sont interchangeables. Elle conduit aux manquements du jeune Claudio comme aux errements de Chandos, son cadet. L'ouvrage de la jeune créature rappelle certes certains motifs du drame lyrique comme ceux de la lettre fictive. Pourtant, cette parenté de surface cache un tournant décisif dans les conceptions ontologiques de l'écrivain. Une confrontation de ces textes permet de s'en convaincre.

L'expérience du jeune Claudio et celle de Chandos, dans la deuxième moitié de sa lettre, manifestaient une concurrence entre des conceptions ontologiques opposées. La « ronde de la vie », dont le premier pensait être un maillon, trahissait l'influence encore perceptible d'une conception vitaliste de l'existence. La confrontation avec la Mort dans le drame lyrique exprimait le conflit entre cette tradition et une seconde qui lui était opposée. Celle-ci substituait à l'idée d'un courant de vie aveugle la dynamique de forces spirituelles irriguant le monde comme l'ensemble des individus. Ce conflit trouvait une nouvelle illustration dans la lettre du jeune lord. Sa seconde partie, bien qu'elle réintroduise l'idée de consubstantialité entre les choses et les êtres, maintient une distinction entre ceux-ci. Au fil qui structure la trame du tapis et relie chaque motif correspond dans la description de Chandos un « fluide de vie et de mort ». Celui-ci révèle l'omniprésence dans le monde d'un principe infini qu'il assimile à l'Amour omniscient. La découverte de cette présence induit des effets distincts des premiers transports et permet de poser sur le monde sensible un regard neuf. En prenant conscience, dans un éclair, des limites de chaque chose, l'homme pressent ce qui, au travers d'elles, s'écoule et fonde leur parenté ontologique. Tournant le dos au vitalisme de ses jeunes années et à

l'ontologie qui s'y rapportait, Hofmannsthal adopte une vision du monde compatible avec celle du catholicisme, dans l'esprit duquel il a été élevé. Tandis que les œuvres précoces maintenaient la concurrence entre des conceptions opposées, l'œuvre de maturité, dont *La Femme sans ombre* est un premier sommet, manifeste une claire orientation¹²³. Le motif de l'amour, qui apparaissait en filigrane dans la lettre fictive de 1902, sous-tend l'architecture des deux versions de *La Femme sans ombre*. Il témoigne de la réappropriation progressive par l'auteur de thèmes chrétiens dont les modalités et la finalité doivent être à présent examinées.

3. 2. La dimension chrétienne de l'œuvre : nature et limites

Ni le poème *Nox portentis gravida* ni la lettre de Chandos n'exprimaient de conceptions ontologiques tranchées. Vingt ans plus tard, *La Femme sans ombre* traduit à l'inverse des convictions nourries par les expériences personnelles de l'écrivain. Dans sa monographie, Jean-Yves Masson relève avec justesse la parenté thématique entre le poème de 1896 et le conte¹²⁴. Doit-on néanmoins considérer cette œuvre comme l'expression d'une double « conversion », « spirituelle » et « religieuse », de son auteur, comme y invite le critique¹²⁵ ? Certes les premières notes consacrées à *La Femme sans ombre* coïncident avec la rédaction de *Jedermann*, drame adapté d'une moralité anglaise du XV^e siècle. La proximité temporelle de ces deux œuvres manifeste un rapprochement avec l'univers spirituel chrétien. Reste toutefois à identifier les formes concrètes qu'il revêt dans le livret et le conte.

Nous ne prétendons pas répondre dans le cadre de ce paragraphe à la question complexe des rapports d'Hofmannsthal à la religion catholique. Il ne peut non plus être ici question d'identifier l'ensemble des formes sous lesquelles la dimension « religieuse » de son

¹²³ *La Femme sans ombre* constitue la traduction esthétique du bref texte de 1897 intitulé *Le poète et la vie*, et dont le passage central a été cité dans l'introduction à cette présente étude. Dans ces lignes transparaissent déjà les conceptions ontologiques et éthiques qu'exprime à présent le motif du Tapis de vis dans le conte. Nous reproduisons ici l'idée centrale du texte de 1897 : « Der Dichter begreift alle Dinge als Brüder und Kinder eines Blutes; dies führt ihn aber zu keiner Verwirrung. Er schätzt die Einzigkeit der Begebenheit unendlich hoch. Über alles setzt er das einzelne Wesen, den einzelnen Vorgang, denn in jedem bewundert er den Zusammenlauf von tausend Fäden, die aus den Tiefen der Unendlichkeit herkommen und sich nirgend wieder, niemals völlig so treffen. Hier lernt er, seinem Leben gerecht zu werden » (Cf. RA1, *Dichter und Leben*, p. 235 ; voir aussi *supra*, Introduction).

¹²⁴ Cf. Jean-Yves Masson, *op. cit.*, 2006, p. 164-168.

¹²⁵ En s'appuyant sur l'analyse des différentes formes que revêt chez l'écrivain le motif de la « métamorphose », J.-Y. Masson cherche à montrer « comment la "conversion" spirituelle et religieuse [d'Hofmannsthal] se prépare dans l'itinéraire poétique de sa jeunesse », in : *ibid.*, p. 139.

œuvre s'exprime¹²⁶. Il s'agit plutôt de montrer en quoi l'éthique exposée dans *La Femme sans ombre* (comme livret et comme conte) s'appuie sur des conceptions ontologiques et anthropologiques parentes de celles du christianisme. Quels sont, en d'autres termes, les éléments plus proprement chrétiens de l'œuvre et quels rapports entretiennent-ils avec les réflexions éthiques et métaphysiques de l'écrivain ?

Parmi les éléments déjà relevés par la critique figure le motif christique manifesté par la figure de l'impératrice et son sacrifice pour le salut d'autrui¹²⁷. Cet acte est commandé par un amour qui dépasse la seule attirance charnelle pour l'empereur. Au travers du couple de teinturiers, c'est l'humanité tout entière qui se voit rachetée. Ces éléments empruntés à l'univers spirituel de la religion chrétienne sont, de fait, les plus saillants. Toutefois, la réappropriation par l'écrivain de ces motifs et leur traduction dans le champ esthétique n'expriment pas forcément des convictions religieuses. Une remarque de Leopold von Andrian, ami de l'écrivain, invite à rester prudent sur ce point. Critiquant l'assimilation hâtive d'Hofmannsthal à un écrivain catholique, Andrian remarquait que l'usage de motifs chrétiens comme accessoires poétiques (« *dichterische Requisiten* ») ne manifestait pas forcément de convictions personnelles de l'auteur¹²⁸. Chacun de ces motifs faisant l'objet d'une réappropriation, il convient de ne pas imposer aux textes des interprétations qui risquent de dénaturer la pensée de l'écrivain. Néanmoins, certains éléments de l'œuvre présentent une parenté manifeste avec les conceptions anthropologiques et ontologiques du christianisme. Il en va ainsi des motifs de l'incarnation et de l'amour qui, bien qu'ils aient déjà été étudiés, ont souvent fait l'objet d'interprétations incomplètes, voire erronées.

¹²⁶ Ce thème a fait l'objet de plusieurs monographies parmi lesquelles on peut citer celle, ancienne, d'Inge Schiller (*op. cit.*) et celle, plus récente, de Jeong Ae Nam (*Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal*, Munich : Utz, 2010). De même, plusieurs articles ont été consacrés à ce sujet, dont celui de Wolfgang Nehring (« *Religiosität und Religion im Werk Hugo von Hofmannsthals* », in : Karlheinz F. Auckenthaler (éd.), *Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur*, Bern, 1995, p. 77-98) ainsi que celui de Stefan Keppler (« *Die Sphäre des Religiösen und die Macht der Worte bei Hugo von Hofmannsthal* », in : *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts*, 2005, p. 247-268).

¹²⁷ La plupart des critiques évoqués dans l'introduction à ce chapitre évoquent cet aspect. Selon l'interprétation de l'œuvre proposée, ce motif est considéré comme manifestation explicite des convictions catholiques de l'auteur (cf. Grete Schaeder, K. J. Naef et G. Ravy, entre autres) ou bien il est jugé complètement intégré au champ esthétique. Il n'autoriserait à ce titre aucune conclusion définitive quant à l'orientation spirituelle de l'écrivain (cf. notamment R. Alewyn ou N. A. Grossert).

¹²⁸ « Die manchmal laut gewordene Annahme, Hofmannsthal sei als christlicher, als katholischer Dichter gestorben ist meines Erachtens unhaltbar. Sie gründet sich darauf, daß er besonders in der zweiten Hälfte seiner Schaffenszeit Vorliebe für katholische Stoffe und katholische Figuren hatte und sich in katholischen Vorstellungen und Gedankengängen bewegte », in : Helmut A. Fiechtner (éd.), *Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde*, 2^{ème} édition, Berne : Francke, 1963, p. 79. L'expression « *dichterische Requisiten* » figure à la même page, quelques lignes plus loin.

Prenant le contre-pied de la tradition platonicienne, Hofmannsthal identifie dans les lois spatio-temporelles le fondement même de son éthique. *La Femme sans ombre* traduit, dans ses deux expressions esthétiques, l'impératif de réalisation du spirituel dans la matière, dont Keikobad et ses messagers se font le relais. Malgré son opacité et ses imperfections, le monde humain révèle à l'impératrice, qui vient s'y mêler, sa secrète grandeur. L'être aimant de Barak est l'expression vivante de l'union d'une âme et d'un corps. A l'inverse, la pureté de l'impératrice a pour corollaire son inachèvement. Elle est, en ce sens, moins qu'un être humain et pas même une ombre. L'impératif d'incarnation, qui a pour garant le mystérieux souverain des esprits, est la traduction imagée d'un pilier de la théologie catholique. Il manifeste une conception de l'homme appréhendé comme l'union indissoluble d'une âme et d'un corps.

Par le motif de l'ombre, Hofmannsthal offre une traduction personnelle des conceptions anthropologiques exposées dans la *Somme Théologique* de Thomas d'Aquin¹²⁹. En s'appropriant l'hylémorphisme d'Aristote, le Docteur angélique a fixé dans sa *Somme des principes* sur lesquels repose l'orthodoxie catholique¹³⁰. Reprenant les concepts aristotéliens de « forme », d'« acte » et de « matière », il démontre dans le Premier livre de son traité que l'être humain consiste en un composé d'âme et de matière corporelle. La première constitue l'acte ou la forme de la seconde, qui, prise en elle-même, n'est que puissance¹³¹. L'âme tire son essence non de cette matière, mais bien de « l'Acte premier », donc de Dieu, qui est à lui-même sa propre cause¹³². En outre, seule « l'âme communique à la matière corporelle l'être par laquelle elle est réalité subsistante »¹³³. Si elle survit au corps, en raison de son incorruptibilité, l'âme ne peut à elle seule représenter l'homme, pas même de façon virtuelle. De même, le Jugement dernier consacre le salut

¹²⁹ Certes le motif de l'incarnation dans *La Femme sans ombre* avait été analysé par Gilbert Ravy. La destinée du personnage éponyme rappelle selon lui le « mystère de l'incarnation par lequel l'esprit divin s'est fait chair dans le Christ » (Gilbert Ravy, *op. cit.*, p. 688). Il en résulte une « interdépendance » des mondes spirituel et sensible qui efface la partition verticale entre mondes supérieur et inférieur (*ibid.*, p. 689). Par ce motif de l'incarnation s'exprimerait la « philosophie » d'Hofmannsthal, résidant dans la « recherche permanente d'une synthèse » permettant de « surmonter le dualisme de l'esprit et de la matière » (*ibid.*, p. 690). Cette analyse n'établit cependant aucun lien avec l'anthropologie thomiste. Elle ne met pas non plus clairement en évidence les conséquences éthiques de cette conception de l'homme.

¹³⁰ Dans son encyclique *Æternis patris*, le pape Léon XIII avait confirmé que les écrits de Thomas d'Aquin constituaient le fondement de la doctrine de l'Eglise romaine. Le texte avait été rédigé et diffusé en 1879, cinq ans après la naissance d'Hofmannsthal.

¹³¹ Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, I, Q. 75, a. 5, p. 658. Cette référence au texte de la *Somme théologique*, comme celles qui suivent, est tirée de l'édition de l'œuvre coordonnée par Albert Raulin. Cf. Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, tome 1, sous la dir. d'A. Raulin, trad. par Aimon-Marie Roguet, Paris : Editions du Cerf, 1984.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*, I, Q. 76, a. 1, p. 665.

des Justes par une réincarnation des âmes. La Bible contenait déjà les arguments propres à réfuter le dualisme platonicien qui réduisait l'homme à un principe spirituel, temporairement associé à la matière. Pourtant, Thomas d'Aquin a été le premier à rejeter explicitement ce dualisme au profit de la philosophie d'Aristote, compatible, dans ses principes, avec le texte biblique¹³⁴.

Chez Hofmannsthal, la reprise de l'anthropologie chrétienne d'inspiration thomiste confirme aussi le rejet de toute conception de l'homme réduisant celui-ci à l'âme, soustraite à la matière. L'impératrice n'acquiert son humanité qu'à partir du moment où elle renonce à cette part d'elle-même qui pouvait encore l'arracher au monde terrestre pour lui faire regagner le Royaume des esprits. Pour autant, la présence d'une ombre ne manifeste pas forcément une existence humaine pleinement assumée. L'empereur et la teinturière, qui en possèdent une, demeurent chacun des êtres inaccomplis. Par leur aveuglement, ils mettent en péril leur propre humanité. La décision de l'empereur de ne pas siéger au tribunal de son royaume avant d'« avoir payé son tribut à la terre »¹³⁵ n'est pas immédiatement comprise par son épouse. La révélation de son funeste destin lui fait croire à sa propre culpabilité. Pourtant le lien établi entre cette malédiction et la propre carence de son être dépourvu d'ombre n'est pas d'emblée évident. Bien qu'il demeure pertinent, il renvoie à une dimension particulière de l'ombre dont l'impératrice n'est pas encore consciente à ce stade de l'intrigue. L'ombre projetée par un humain révèle aussi la présence d'une descendance ou, tout au moins, la possibilité d'en avoir une. L'empereur est la vivante traduction de l'acceptation par ses ancêtres des lois de l'existence et de la finitude. Son dépit de devoir toujours se heurter à ces lois traduit une incompréhension à l'endroit de ses propres ancêtres¹³⁶. Quoiqu'il possède une ombre, fruit d'une naissance au monde physique, il doit encore saisir le sens de l'existence qu'elle manifeste.

Cette seconde dimension de l'ombre, corollaire de la première, rappelle un autre principe chrétien cardinal. Le livret et le conte offrent deux traductions originales de

¹³⁴ Dans l'introduction à l'édition de la *Somme théologique* de 1984, Marie-Joseph Nicolas analyse plus en détail les spécificités de la pensée de Thomas D'Aquin, distincte de celle des chrétiens qui l'ont précédé et chez lesquels l'influence de la philosophie platonicienne restait sensible. Cf. Introduction à la *Somme théologique*, in : Thomas d'Aquin, tome 1, (éd. 1984), *op. cit.*, notamment p. 42-46.

¹³⁵ Cf. E, p. 348.

¹³⁶ Dans une variante du quatrième chapitre du conte, le souverain exprimait son dépit de se voir frustré de la jouissance de l'« Eau dorée », alors que ses propres ancêtres avaient joui de ce privilège (cf. SW XXVIII, « Varianten », p. 311). La présence vivante du souverain manifeste pourtant l'acceptation par ceux-ci des lois du monde dans lequel ils ont laissé une trace en engendrant des descendants. Cette Eau de Vie a ainsi été convertie en être de chair, chargé à son tour de transmettre la vie.

l'impératif chrétien de procréation, tel qu'il a été révélé par Dieu à Noé dans la Genèse¹³⁷. Cet impératif renvoie chez Hofmannsthal à deux aspects essentiels de l'existence humaine. La relation entre parent et enfant instaure un lien d'étroite dépendance. L'acte d'enfanter manifeste tout d'abord le saut des deux parents vers l'inconnu. Le poème *Nox* s'était fait l'écho de la crainte immense accompagnant cette décision et de sa conversion en un bonheur plus grand encore. Pourtant, la confrontation avec les enfants inengendrés révèle un autre aspect de cette relation.

Dans l'enfant, les parents trouvent objectivée une part de leur être qu'ils contribuent eux-mêmes à actualiser. Leur visage et leurs expressions reflètent non la dimension individuelle et inessentielle de leur être, mais une part plus profonde, manifestée chez chacun sous une forme propre. Si l'enfant permet ainsi aux parents de se retrouver, il est lui-même dépositaire d'un secret qu'il lui incombe de percer. Chaque être s'approprie de l'existence une connaissance puisée dans les expériences réalisées, les actions entreprises ou les erreurs commises. Cette science, transmise oralement ou par écrit à la génération suivante, doit néanmoins faire l'objet d'une réappropriation. L'intuition du sens de l'existence et du secret de l'Univers chez un homme ne garantit pas à elle seule la réalisation effective de son être. L'impératrice avait elle-même été la dépositaire de cette science, qui flottait en elle comme une vague intuition¹³⁸. Pourtant, seules les épreuves parmi les humains pouvaient lui permettre de découvrir la finalité réelle de l'existence. Il convient en outre de souligner que l'invitation à procréer est relayée dans le livret par le chant des gardiens de la ville, situé dans des contrées orientales d'outre-mer, loin de l'Europe chrétienne. Une variante introduisait même le personnage d'un muezzin, adressant depuis son minaret une louange aux couples veillant au renouvellement des générations¹³⁹. Cette combinaison de motifs puisant à des univers spirituels et religieux distincts tend à donner raison à Leopold von Andrian, qui n'accordait qu'une dimension esthétique aux motifs chrétiens employés par l'écrivain. Elle montre en tout cas qu'Hofmannsthal était moins désireux d'offrir un discours chrétien que de manifester, au

¹³⁷ « Dieu bénit Noé et ses fils ; il leur dit “Soyez féconds et prolifiques, remplissez la terre” », (Gn 1, 9), in : *La Bible. Traduction œcuménique comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament*, nouvelle édition, Société Biblique Française, Paris : Le Cerf, 2004, p. 29.

¹³⁸ Cette transmission du secret de l'existence est évoquée à deux reprises dans le conte : une première fois lorsque l'impératrice se souvient des mots que son père lui a soufflés alors qu'elle était dans son berceau (E, p. 348), une seconde fois, lorsqu'elle se rappelle de l'instant et du lieu où son père lui a insufflé son don de métamorphose (E, p. 425).

¹³⁹ Cf. SW XXV.1, « Varianten », p. 193.

travers de motifs empruntés au christianisme, une conception de l'homme et du monde nourrie de ses propres expériences.

L'incarnation ainsi que le rôle de la procréation dans la connaissance de soi et de l'existence ne sont pas les seuls motifs qui suggèrent ce rapprochement avec l'univers spirituel du christianisme. Celui de l'amour qui baigne l'ensemble de l'œuvre, et sauve les cœurs égarés, présente, à plus d'un titre, les fonctions qu'il revêt pour un chrétien. Quelque forme qu'il revête, ce sentiment constitue une force qui porte l'individu au-devant des dangers qu'il pressent. L'amour qui pousse l'impératrice à se mêler aux humains est celui qu'elle voue à son mari. Cet « eros », qui engendre le courage nécessaire à l'action, s'élargit néanmoins à d'autres êtres, sans exiger une réciprocité. Voué à la personne Barak, qui lui révèle le fondement de la dignité humaine, cette « philia » finit par embrasser l'humanité, dont les teinturiers ne sont, au même titre que l'empereur, que des représentants. L'amour devient alors « agapè ». Traduit dans la tradition latine, cet « amor », doublé de l'« amicitia », se mue en « caritas ». Dans sa brève mais très éclairante analyse du conte, Richard Alewyn, insiste sur le pouvoir salvateur et transfigurateur de ce sentiment puissant par lequel l'homme s'attache au monde et à ses hôtes. La disposition au sacrifice de soi – ou plutôt d'une part inessentielle de soi – traduite par les actes entrepris, ne contribue pas seulement à instaurer un rapport nouveau entre les hommes¹⁴⁰. Elle influe également sur l'appréhension du monde en y révélant une secrète harmonie que les êtres, du fait de leurs expériences décousues, tendent à ignorer. Cette harmonie ne résulte pas seulement de l'interdépendance des individus qui agissent ou subissent les actions d'autrui¹⁴¹. Elle repose aussi sur la présence de forces agissantes et pérennes dont la nature n'est pas étrangère à l'amour qui anime une personne et motive ses engagements.

Dans un hommage à Wilhelm Dilthey rédigé en octobre 1911¹⁴², Hofmannsthal envisage un « courant de vie » qui, suivant la conception de l'existence développée par le philosophe, irrigue l'ensemble du monde fini¹⁴³. Se réappropriant ce motif, l'écrivain

¹⁴⁰ Commentant l'ultime renoncement de l'impératrice, R. Alewyn écrit : « Durch opfernde Liebe erlöst sie alle, nicht nur sich selbst, zur Menschheit: den Kaiser aus seiner Versteinerung und die Färberin aus ihrer Verblendung und den Färber aus seiner tierischen Dumpfheit », R. Alewyn, *Hofmannsthals Wandlung*, in : *id.*, *op. cit.*, p. 183.

¹⁴¹ Alewyn parle à propos de la constellation des figures d'un « magisches Quadrat » et ajoute : « Keiner ist in dieser Konstellation, der nicht auf jeden anderen angewiesen wäre und für jeden anderen eine Verantwortung trüge [...] ». (R. Alewyn, *op. cit.*, p. 183). Ainsi se trouve révélée l'une des significations de ce qu'Hofmannsthal nomme « das ewige Geheimnis der Verkettung alles Irdischen » (E, 439 ; R ; Alewyn, *op. cit.*, p. 183).

¹⁴² Voir *supra*, note 101.

¹⁴³ Hofmannsthal formule une définition de la philosophie qui lui semble refléter l'œuvre du défunt : « [...] in diesem Lebensstrom leben und weben, mit glühender Freude, mit wahrer Leidenschaft, das heißt Philosophie treiben, das heißt eines Philosophen Leben leben », in : RA1, *Wilhelm Dilthey*, p. 453.

l'appréhende comme un flux de forces spirituelles qui tissent le canevas des formes, elles-mêmes de nature spirituelle. Celles-ci assurent la cohérence du monde, tandis que leur métamorphose incessante contribue au renouvellement de ses configurations sensibles. Pour qui saisit la permanence du travail de ces formes dans la matière, le monde se résume en une simple formule : « Partout une métamorphose, partout une unité »¹⁴⁴. Toutefois, ce courant spirituel, qui concourt à la permanence des êtres malgré leur soumission au devenir, est ailleurs décrit en d'autres termes. L'harmonie dans laquelle le jeune lord se sentait de temps à autre baigner, est perçue, dans la seconde partie de sa lettre, comme la présence, en lui et dans le monde, de l'Infini¹⁴⁵. Celui-ci devient sous la plume de Chandos la « Présence d'un Amour » si grand qu'il embrasse la totalité du monde. Le sentiment de plénitude dissipé, demeure une obsédante question. D'où vient cette onde mystérieuse qui s'écoule au travers des corps sans être arrêtée par aucun ?¹⁴⁶

La confrontation de ces textes avec *La Femme sans ombre* fait ressortir la permanence d'un motif : celui d'un cycle que parcourt un principe spirituel, s'épanchant depuis une source mystérieuse vers le monde et l'homme, puis de l'homme au monde, avant de regagner, pour finir, sa source. Or, de même qu'on peut reconnaître dans l'impératrice la figure du Christ, on peut déceler dans ce principe et son cycle ininterrompu l'amour divin tel qu'il figure au centre de la tradition chrétienne, et notamment catholique. Cet amour, libéralement dispensé, trouve dans la personne humaine un réceptacle et un miroir transfigurateur. Celui-ci met à jour, sous le chaos apparent des choses, la permanence de son action créatrice. Le sentiment qui pousse l'impératrice à sortir des limites de son être est aussi l'instrument par lequel elle découvre la pureté des cœurs derrière l'égaré des sens. Éclairant son entendement, il lui donne la force de renoncer à l'objet de sa quête. De cet amour naîtront les enfants qui l'ont accompagnée de leur présence évanescence. Incarnés dans des êtres concrets, ils apporteront le témoignage vivant de la présence de ce principe en chaque point du monde fini.

L'amour, placé comme réalité métaphysique première, n'est pas, en tant que tel, redevable d'une tradition spécifique. S'il se concilie avec une appréhension chrétienne du monde, il n'en reste pas prisonnier. De fait, l'idée d'un amour uniformément réparti à travers le monde est aussi évoquée, en 1912, dans un commentaire de l'*Odyssée*

¹⁴⁴ « Verwandlung überall, und Einheit überall », in : *ibid.*, p. 452.

¹⁴⁵ « [D]iese Zusammensetzung von Nichtigkeiten [durchschauert] mich mit einer [...] Gegenwart des Unendlichen », E, *Ein Brief*, p. 469.

¹⁴⁶ « Es war [...] ein Fühlen, dass ein Fluidum des Lebens und Todes, des Traumes und Wachens für einen Augenblick in sie [diese Tiere] hinübergeflossen ist – von woher? », *ibid.*, p. 468.

d'Homère, précédant sa nouvelle traduction en allemand¹⁴⁷. Par ailleurs, le jeune lord, qui évoque l'action transfiguratrice de cet amour, fait part de ses réserves à l'endroit de la religion. Seule l'expérience intime du monde peut éveiller chez l'individu une foi réelle, tandis que la réception passive de celle-ci, transmise par les aînés, n'entraîne souvent qu'un faible attachement. Il en va de même pour Hofmannsthal. Par une expérience personnelle du monde et des hommes, l'écrivain s'est forgé une conception du monde et de l'existence qui rejoint à plus d'un titre la pensée chrétienne, sans pour autant se placer dans la dépendance de celle-ci. Aussi Alewyn a-t-il raison de ne considérer l'interprétation chrétienne du conte et de son personnage éponyme que comme l'une des lectures possibles du texte¹⁴⁸. Elle ne saurait restreindre la dimension universellement humaine que le critique lui reconnaît avant tout et qui s'appuie sur une compréhension approfondie de l'homme moderne¹⁴⁹.

La prudence ne prévaut pas seulement dans l'examen des affinités entre la pensée de l'écrivain et la doctrine de l'Eglise catholique. Elle est également requise lorsqu'on élargit le champ d'investigation à d'autres pensées qui puisent à la source du christianisme tout en présentant un développement soustrait à la rigueur de toute doctrine. Il convient dans ce cadre d'évaluer la pertinence d'un rapprochement d'Hofmannsthal avec les représentants de l'existentialisme chrétien, tel qu'il a déjà été tenté par certains interprètes de *La Femme sans ombre*.

¹⁴⁷ Commentant le texte original d'Homère, Hofmannsthal formule ce constat : « es ist eine überall verteilte Würde, verteiltes Lebensgefühl, verteilte Liebe. Das Höchste ist: eine fast unfassliche Menschlichkeit » (RA1, *Ein deutscher Homer von heute*, p. 419). Qu'il rende ici hommage à la traduction allemande du texte d'Homère par son ami Rudolf Alexander Schröder, dont les convictions catholiques étaient pleinement assumées, n'influe en rien sur le commentaire qu'Hofmannsthal livre du texte original. La sympathie vouée à Schröder ne signifie pas non plus qu'il voue le même attachement que celui-ci à la foi catholique.

¹⁴⁸ C'est en s'entourant de précautions qu'Alewyn formule cette question : « [...] Die Kaisertochter, die sich als Magd kleidet, um hinunterzusteigen zu den Menschen, gemahnt sie nicht an die Rede von dem Gottessohn, der "Knechtsgestalt annahm", um die Menschen zu erlösen? » in : R. Alewyn, *op. cit.*, p. 184.

¹⁴⁹ « Hofmannsthals Idee vom Menschen ist eine andere und durch modernere Erfahrungen hindurchgegangen als die von Goethes Klassik. Er sieht nicht so sehr die Herrlichkeit wie die Gebrechlichkeit und Kreatürlichkeit des Menschen », in : *ibid.*

3. 3. La *Femme sans ombre* et la pensée existentialiste

3. 3. 1. Hofmannsthal et la pensée existentialiste chrétienne : points de convergence et ligne de partage

L'analyse des œuvres d'Hofmannsthal a conduit certains critiques à le rapprocher de Søren Kierkegaard, souvent considéré comme le père de l'existentialisme chrétien¹⁵⁰. La pensée du philosophe danois n'a toutefois connu qu'une diffusion très progressive en Europe, du fait du nombre restreint des traductions. Le public germanophone averti n'a pu commencer à se familiariser avec sa pensée qu'à la fin des années 1880, grâce notamment au philosophe Georg Brandes¹⁵¹. L'empreinte laissée par Kierkegaard n'en a pas moins été profonde et durable, notamment parmi les jeunes générations. Les circonstances dans lesquelles Hofmannsthal s'est familiarisé avec ses textes n'ont pu être déterminées avec certitude¹⁵². Quoi qu'il en soit, ses carnets attestent une lecture assidue et répétée de certaines œuvres du philosophe dans leur traduction allemande. Cette lecture ayant accompagné entre 1909 et 1919 la rédaction de de la comédie *Der Schwierige*¹⁵³, elle a aussi servi de toile de fond à la conception du livret et du conte. Qu'en est-il néanmoins de l'influence du philosophe sur ces deux œuvres ?

Dans *Nox portentis gravida*, Jean-Yves Masson trouvait déjà un écho à la hiérarchie des « stades » existentiels établie par Kierkegaard¹⁵⁴. De ces affinités n'est déduite aucune

¹⁵⁰ Ce rapprochement est entrepris, à différents degrés, par Gilbert Ravy, Jean-Yves Masson et Mathias Mayer (cf. G. Ravy, *La Femme sans ombre dans l'univers spirituel de Hugo von Hofmannsthal*, op. cit., not. p. 420-421, J.-Y. Masson, *Hofmannsthal, renoncement et métamorphose*, op. cit., p. 168, ainsi que M. Mayer, « Die Strategie des Paradoxen », in : *id.*, *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik: Historische und systematische Perspektiven*, Paderborn ; Munich : Fink, 2010, p. 165-179, not. p. 177-178).

¹⁵¹ Une présentation détaillée des différentes étapes de la réception des œuvres de Kierkegaard en Allemagne est fournie dans un recueil d'articles réunis par Heiko Schulz et publié en 2011. Cf. Heiko Schulz, *Aneignung und Reflexion. I. Studien zur Rezeption Søren Kierkegaards*, vol. 24 des *Kierkegaard Studies*, Berlin : De Gruyter, 2011.

¹⁵² La connaissance par Hofmannsthal de la pensée de Kierkegaard semble n'avoir été acquise tout d'abord que de seconde main. Mathias Mayer plaide pour une découverte par l'entremise de Rudolf Kassner, avec lequel il entretenait une correspondance. Cf. M. Mayer, « Stadien auf dem Lese-Weg. Kierkegaard-Lektüren im Ausgang von Rudolf Kassner », in : Gerhard Neumann ; Ulrich Ott (éd.), *Rudolf Kassner. Physiognomik als Wissensform*, Fribourg en Brisgau : Rombach, 1999, p. 109-122.

¹⁵³ Voir sur ce point la synthèse de Michael Hamburger, « Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht », in : *Euphorion*, n° 55, 1961, p. 15-76.

¹⁵⁴ Jean-Yves Masson, op. cit., p. 167-168. L'opposition entre le « stade esthétique » et le « stade éthique » serait reflétée, pour J.-Y. Masson, par la nette distinction entre le contenu de la deuxième et celui de la troisième strophe du poème. Elle aurait ensuite été transposée au cadre élargi du livret, puis du conte. De même, le « stade mystique », suggéré par la figure des prophètes orphelins, constituerait, selon J.-Y. Masson, l'horizon vers lequel les derniers vers du poème inviteraient le lecteur à s'ouvrir.

dépendance réelle de l'écrivain à l'égard du philosophe¹⁵⁵. Prudent lui aussi, G. Ravy avait néanmoins approfondi l'examen de cette relation. Par ailleurs, il soulignait dans le livret la présence de motifs rappelant les thèmes abordés dans le champ plus large de la philosophie existentialiste¹⁵⁶. L'œuvre de l'écrivain en illustrerait le versant plus proprement catholique. Au thème de l'engagement¹⁵⁷, cher aux philosophes existentialistes, s'associe celui du mariage, qui manifesterait cette fois une parenté plus nette avec Kierkegaard¹⁵⁸. Par ailleurs les thèmes de la souffrance et du Mal constitueraient¹⁵⁹, chez le philosophe comme chez l'écrivain, des éléments constitutifs de l'existence qu'ils inscrivent chacun dans un champ de références chrétiennes. Il n'est pas certain cependant que la pensée d'Hofmannsthal présente plus que des affinités de surface avec celle du philosophe danois.

Les parentés sont certes, dans un premier temps, frappantes. Les deux hommes réagissent au défi que pose l'existence à l'homme en quête d'Absolu. Cette provocation réside dans l'obligation faite à chacun de dépasser sa finitude. Seule l'expérience répétée de la métamorphose autorise l'accession à une autre forme d'existence permettant de jouir d'un contact réel et durable avec l'Absolu. Cet impératif de métamorphose met à l'épreuve la liberté de l'individu et ravive constamment en lui le sentiment de responsabilité. La conscience angoissante de celle-ci suscite chez l'être kierkegaardien un sentiment de désespoir, tandis qu'elle revêt chez l'écrivain les traits d'une crise dont les expériences de Claudio et de Chandos sont l'illustration. Derrière ces affinités se cachent pourtant des divergences fondamentales qui ont trait aux conceptions anthropologiques exprimées ainsi qu'à leurs fondements spirituels.

Le « saut » permettant de s'élever à un « stade » supérieur de l'existence implique chez Kierkegaard une transformation radicale du sujet. Le passage du deuxième au troisième stade, de loin le plus délicat, exige une véritable « crucifixion de l'entendement »¹⁶⁰. L'homme doit alors accepter le scandale que constitue pour la raison l'intrusion du Christ dans le cours de l'histoire humaine. Seule la foi en le Christ et en son message lui permet de s'élever à un degré suprême d'existence où il peut jouir de la présence du divin dans

¹⁵⁵ Il en va de même pour Niels Axel Grossert. Dans son article consacré au livret, celui-ci relève dans cette œuvre un écho à la philosophie des stades, sans accorder néanmoins un prix excessif à ce rapprochement. Cf. Niels Axel Grossert, *art. cit.*, p. 304.

¹⁵⁶ Cf. G. Ravy, *op. cit.*, p. 610-616.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 420-421.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 625-627.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 420-428 et p. 470-471.

¹⁶⁰ Annemarie Pieper emploie l'expression « Kreuzigung des Verstandes durch den Glauben », in : I. Pieper, *Søren Kierkegaard*, Munich : Beck, 2000, p. 88.

le tréfonds de son être. Pour Kierkegaard, l'homme est le produit d'un choix qui nécessite d'être à chaque instant renouvelé. Ce choix constitue, avec la permanence de la culpabilité, l'une des seules constantes ontologiques des humains. Le Moi, que l'individu croit posséder, demeure jusqu'au « stade éthique » une fiction dénuée de tout rapport à la transcendance. Cette méprise repose sur l'ignorance que ce lien a depuis longtemps – depuis le péché originel – été rompu. Seul le renouvellement constant de la foi dans le Christ permet de guérir l'homme de cette illusion. Dans ce contexte, le motif du mariage, symbole d'une existence éthique accomplie, revêt pour le philosophe cette ambiguïté qui entache plus largement ce deuxième stade de l'existence. Il y a, sous sa plume, autant de propos sévères ou moqueurs à l'endroit de cette institution que de louanges. Comme le stade de l'existence qu'il est censé incarner, le mariage est appelé à être dépassé par une autre manifestation de l'amour qui instaure un lien plus profond avec l'Absolu¹⁶¹. Les propos de Kierkegaard portent l'empreinte de la foi protestante de son auteur, qui influe grandement sur ses conceptions de l'homme, de l'existence et du rapport à l'Éternel. En résulte une pensée où les motifs du péché et de la culpabilité ainsi qu'une conception paradoxale de l'existence occupent une place centrale. Il n'en va pas de même pour Hofmannsthal, chez qui l'influence du catholicisme, largement relevée par la critique, permet justement de distinguer ses conceptions de celles du philosophe.

Chez l'écrivain, la nécessité d'une métamorphose se rapproche de la conception goethéenne du « Meurs et deviens » (« stirb und werde »)¹⁶². Elle implique l'existence d'un stade de l'être antérieur à la découverte par l'homme de sa réalité en tant que personne faite de matière et d'esprit. Par ses actions, l'homme travaille à sa réalisation. S'il doit opérer une métamorphose, celle-ci consiste en l'abandon d'une conception erronée de son être qui lui permet d'acquérir une connaissance exacte de celui-ci. Cette résolution est traduite dans les textes par le motif de l'ouverture sans réserve à l'inconnu, comparable au « saut » évoqué par Kierkegaard¹⁶³. Ce geste permet, avec le concours

¹⁶¹ Sur le motif du mariage et celui, plus large, de l'amour dans la pensée de Kierkegaard, voir l'essai de Chantal Anne, *L'amour dans la pensée de Søren Kierkegaard. Pseudonymie et Polyonymie*, Paris : L'Harmattan, 1993, notamment p.77-89 et p. 91-101.

¹⁶² Cette injonction figure dans la dernière strophe du poème *Selige Sehnsucht* inclus par Goethe dans *Le Divan occidental-oriental*. La parenté entre les conceptions anthropologiques des deux écrivains est soulignée par Hofmannsthal lui-même dans ses notes préparatoires à une tournée de discours effectuée à la fin de l'année 1916 en territoire scandinave. Cf. RA2, *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, p. 28-42.

¹⁶³ Ce geste d'ouverture à autrui est repris dans un texte inédit du vivant de l'auteur, bien qu'il suive de prêt l'achèvement du conte. « Nicht das Leuchtende durch Furcht verdunkeln, nicht dem wunderbaren Vogel die Flügel binden! Mut ist das innere Licht in jedem Märchen, darum ist die Kaiserin so leuchtend und mutig – und wirft sich, wo ihr schaudert, mit erhobenen Flügeln, wie ein Schwan, dem Fremden und Geheimnisvollen entgegen ». Cf. D5, *Reflexion aus dem Nachlass* (1919), p. 390. Cette note commente l'une des scènes du chapitre final du

d'autrui, la révélation du fond incorruptible de chaque être, sans exiger un quelconque reniement de la raison. Certes, la conscience de l'inéluctable culpabilité accompagne la progression des personnages décrits par l'auteur. Pourtant ce que le jeune Hofmannsthal nommait la « douceur de la culpabilité »¹⁶⁴ ne recoupe aucun des principes anthropologiques exposés par Kierkegaard. En assumant le caractère inéluctable de la culpabilité, l'être découvre aussi les moyens d'en compenser les effets.

Ses actes concourent par ailleurs à révéler en lui la présence du divin. Ce foyer intarissable au plus profond de son être lui permet d'entretenir un rapport permanent avec l'Absolu, quelle que soit la conscience qu'il en ait. L'être kierkegaardien est tout entier marqué par la faute originelle ; celui dépeint par Hofmannsthal se définit par son « éternelle innocence »¹⁶⁵. En résulte une conception de l'existence pessimiste et torturée par l'angoisse chez le philosophe, tandis que les crises que traverse l'écrivain, comme ses personnages, sont transfigurées par la foi en ce noyau intact de l'homme. L'orientation spirituelle des deux hommes, protestante pour l'un, catholique pour l'autre, explique en grande partie ces différences. De même, leur sensibilité, modelée chez l'un par une éducation piétiste sévère, chez l'autre par une stimulation intellectuelle constante et l'octroi d'une grande liberté, semble avoir joué un rôle important. Là où prévaut chez l'écrivain la conscience de l'unité du monde, domine chez le philosophe une pensée de la rupture et du dédoublement permanent. De celle-ci découlent non seulement les facettes multiples du sujet kierkegaardien, mais aussi le motif des stades comme celui du saut existentiel qui en permet le franchissement. Sur ce point également, les deux hommes adoptent des positions distinctes.

Si la figure de l'esthète dans les textes d'Hofmannsthal rappelle bien le « stade esthétique » du philosophe, il n'en va plus de même pour la forme d'existence censée lui succéder. Tandis que le stade intermédiaire de l'éthique est appelé chez Kierkegaard à être dépassé par l'accession au stade religieux, l'existence éthique revêt déjà, pour Hofmannsthal, une dimension religieuse. Cette étape dans le développement de l'être traduit chez l'individu une conscience de la présence de l'Absolu en lui et hors de lui. La permanence de ce lien a pour prix son établissement par des voies indirectes : ce n'est point en s'abstrayant du monde mais en se plongeant en lui que l'homme parvient à y

conte, dans lequel l'impératrice, apercevant la statue de son mari trônant au milieu d'un lac souterrain, s'élance à sa rencontre. Il confirme par ailleurs l'importance conférée au motif du courage qu'alimente une intuition intérieure. Grâce à elle, l'homme accepte de se confronter à la réalité et au mirage de ses apparences changeantes.

¹⁶⁴ « Die Süßigkeit der Verschuldung », in : RA3, *Ad me ipsum*, p. 600.

¹⁶⁵ « Die ewige Unschuld », in : RA3, *Buch der Freunde*, p. 239.

décèler la présence d'un principe incorruptible. Cette voie non mystique, qui fait de la reconnaissance du monde et d'autrui l'instrument de la réalisation de soi, garantit la pérennité du lien avec l'Absolu¹⁶⁶. Chez Kierkegaard, il en va autrement pour l'homme du stade éthique, aveuglé par ses illusions sur soi-même et le but de son existence. Seule l'abdication de la raison et le saut dans le stade ultime permet de les dissiper, sans garantir pour autant la pérennité du nouveau lien créé.

Considérées dans leurs dimensions anthropologiques et métaphysiques, ces deux pensées, en apparence si proches, présentent des divergences importantes. Pour autant, l'idée d'une parenté intellectuelle d'Hofmannsthal avec les penseurs existentialistes ou ceux qui leur sont proches reste crédible. La fragilisation des conditions d'existence sous le double coup du progrès technique et de la critique de valeurs jusqu'alors plus ou moins passivement admises, alimente au début du XX^e siècle des réflexions fécondes sur le sens et l'orientation de l'existence. Hofmannsthal développe à ce sujet des idées qu'on retrouve pour partie chez certains penseurs désireux, comme lui, d'approfondir leur connaissance du but de l'existence. Dans le domaine plus proprement catholique, des ressemblances intéressantes ressortent de la comparaison de *La Femme sans ombre* et de textes contemporains avec les conceptions anthropologiques et éthiques exposées, peu après la mort de l'écrivain, par le philosophe Emmanuel Mounier¹⁶⁷.

3. 3. 2. L'anthropologie hofmannsthaliennne et le personnalisme d'Emmanuel Mounier

Si aucun contact personnel entre les deux hommes n'est pour l'heure attesté, pas plus qu'une influence de l'aîné sur le cadet, la confrontation de leurs pensées révèle un certain nombre de recoupements. Dans un certain sens, l'œuvre de l'écrivain prépare la réception de celle du philosophe. Hofmannsthal n'aurait donc pas tant travaillé au développement des différentes expressions de l'« existentialisme » que favorisé une bonne

¹⁶⁶ Hofmannsthal oppose cette voie « non-mystique » de développement de l'être à une seconde, qualifiée de « mystique ». Il en résume les particularités respectives dans le recueil *Ad me ipsum*. Cf. RA3, *Ad me ipsum*, p. 602-604.

¹⁶⁷ Emmanuel Mounier, philosophe français né en 1905 et mort en 1950, a lui-même toujours conservé ses distances à l'égard du courant de pensée aux contours assez flous qualifié dès son époque d'« existentialiste ». En témoigne son *Introduction aux existentialismes*, publiée en 1946. Néanmoins force est de constater que ses réflexions présentent des parentés thématiques avec celles qu'ont menées avant lui le protestant Karl Barth, le juif Martin Buber ou encore le philosophe orthodoxe Nicolas Berdiaev. Mounier développe quant à lui le versant catholique de ce courant. Au centre de ses réflexions ne figure toutefois pas tant la notion d'« existence » que celle de « personne », dont il tire la notion de « personnalisme ».

compréhension du « personnalisme », tel qu'il a été conçu et développé par Emmanuel Mounier.

L'écrivain emploie rarement la notion de « personne », plus fréquemment ses dérivés. De l'élaboration progressive de sa conception de l'homme et de l'existence résulte une certaine labilité dans l'usage des termes. Les expressions « das Persönliche » ou « die Persönlichkeit » sont appréhendées dans un sens tantôt négatif, tantôt positif, selon qu'elles sont ou non corrélées à la notion d'individualité¹⁶⁸. Ces fluctuations du vocabulaire n'affectent pourtant pas les réalités désignées. Ainsi, celle désignée comme la « vraie personnalité » (« wahre Persönlichkeit »)¹⁶⁹ recoupe la notion de « personne » telle que la définit Mounier. De même, les catégories de « liberté » et de « responsabilité », qui introduisent la question du rapport à autrui, occupent une place centrale dans la pensée des deux hommes. Il en va de même pour l'amour, conçu à la fois comme immanent à la sphère humaine et transcendant celle-ci, lorsqu'il embrasse toute la Création.

L'homme est appréhendé par Hofmannsthal comme la réalisation d'un destin personnel, absolument unique, dans un être de chair marqué par de nombreuses déterminations. Il existe un rapport de contiguïté entre l'individu – association temporaire d'éléments non essentiels de l'être – et sa part essentielle. Inamovible, celle-ci puise à une source qui se retrouve aussi chez autrui. Chaque homme est conçu comme un « je » absolument singulier qui renferme un principe intemporel, transcendant les êtres finis. L'existence même de l'individu, complexe d'éléments essentiels et contingents, manifeste cette indissoluble union. Aucune séparation véritable ne peut être instaurée entre l'individu et la « vraie personnalité », la seconde étant une expression épurée du premier. Une conception de l'être humain très voisine est développée quelques années plus tard par le philosophe français.

La distinction instaurée par Mounier entre les notions d'individu et de personne s'accompagne de l'analyse de leur étroit rapport. Dans *Le personnalisme*, paru en 1949, il rappelle que l'opposition entre ces deux termes risquerait de « couper l'homme de ses attaches concrètes »¹⁷⁰. Il reconnaît néanmoins que « la personne ne croît qu'en se

¹⁶⁸ Dans une note de 1903 déjà citée, Hofmannsthal écrit : « Das Persönliche ist das Furchtbare » (RA3, *Aufzeichnungen*, 1903, p. 447). Pris dans ce sens, « das Persönliche » recoupe la réalité que l'écrivain désigne dans l'essai sur la pantomime comme « das begrenzt Individuelle » ou encore « das fratzenhaft Charakteristische », cf. RA1, *Über die Pantomime* (1911), p. 504.

¹⁶⁹ Tandis que la première expression figure dans l'essai sur la pantomime (RA1, p. 504), la seconde est employée dans l'essai plus tardif intitulé *Biographie* (RA3, *Biographie* (1926), p. 98).

¹⁷⁰ Emmanuel Mounier, *Le personnalisme*, in : *id.*, *Œuvres*, tome III (1944-1950), Paris : Seuil, 1962, p. 452.

purifiant incessamment de l'individu qui est en elle », donc en opposant à l'attention crispée pour soi-même l'attitude de « disponibilité » envers autrui¹⁷¹. Dès 1934, Mounier faisait de l'union des dimensions charnelles et spirituelles un aspect essentiel de la personne. « Ma personne est incarnée » écrit-il, « elle ne peut donc jamais se débarrasser entièrement [...] des servitudes de la matière ». Il ajoute qu'« elle ne peut s'élever qu'en pesant sur la matière. Vouloir esquiver cette loi, c'est à l'avance se condamner à l'échec [...] »¹⁷².

De même qu'il associe dans cet essai l'individu à la matière¹⁷³, Mounier fait reposer l'unité de la personne sur un principe spirituel qui l'habite tout entière. « Ma personne », explique-t-il, « est en moi la présence et l'unité d'une vocation intemporelle, qui m'appelle à me dépasser indéfiniment moi-même [...] »¹⁷⁴. Cette vocation, qui est aussi un appel, commande la progression de l'homme dans le monde et la prise d'engagements¹⁷⁵. Elle rappelle ce « courage » qui, nourri d'un amour ardent, jette l'impératrice au devant d'un monde inconnu. Cet élan du cœur, soustrait à la raison et à la pusillanimité qu'elle cautionne parfois, puise, chez l'écrivain comme chez le philosophe, à une source transcendante. L'homme se situe lui-même à l'intersection de la transcendance et de l'immanence, auxquelles il prend part de façon égale. Tandis néanmoins que la pensée de Mounier s'ancre dans une foi catholique entretenue avec ferveur depuis l'enfance, Hofmannsthal ne s'en approprie les principes anthropologiques qu'au terme d'une patiente réflexion.

Dans son texte de 1949, Mounier indique que le corps est aussi l'instrument par lequel tout homme se trouve « exposé à [lui]-même, au monde » et « à autrui »¹⁷⁶. Ce corps par lequel s'instaure le contact assume un rôle de médiation dans l'échange spirituel qui naît de la rencontre. De même, la découverte de la profondeur de son être passe, pour l'écrivain, par l'ouverture et l'abandon de soi à autrui. Celui-ci engendre chez les figures qu'il dépeint une angoisse que certaines ne parviennent pas à surmonter. Pourtant, l'arrachement de l'individu à lui-même ne provoque pas la perte redoutée ; il permet la découverte de la singularité d'autrui, comme de la sienne propre.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² E. Mounier, *La Révolution personaliste et communautaire*, in : *id.*, *Œuvres*, tome I (1931-1939), Paris : Seuil, 1961, p. 178.

¹⁷³ « L'individu, c'est la dissolution de l'homme dans la matière », note Mounier, in : *ibid.*, p. 177

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 178.

¹⁷⁵ Il sera plus loin de nouveau question de cette « vocation », à laquelle fait écho, chez Hofmannsthal, la notion de « persönliche Sendung ». Voir *infra*, paragraphe 3. 4.

¹⁷⁶ E. Mounier, *Le personalisme*, in : *op. cit.*, p. 447.

Dans *La Femme sans ombre*, la reconnaissance d'autrui comme un autre « je » revêtant une égale dignité fait naître chez l'impératrice une profonde humilité. Elle ne conduit pas à la fusion du Moi et d'Autrui mais engendre une forme de « coprésence » de l'individu qui se sent participer de l'être d'autrui, tout en ne cessant jamais d'habiter son propre corps. Seule la singularité inviolable de chaque être lui permet de surmonter cette épreuve d'abandon qui ne s'accompagne d'aucune dispersion. Ce paradoxe de l'ouverture à autrui ayant pour corollaire un raffermissement de sa propre personne est exprimé par Hofmannsthal au travers du motif de la rencontre qui préside à une expérience inouïe¹⁷⁷. Dans la présence simultanée des deux corps, devenus comme transparents, se révèle le principe infini qui s'exprime en chacun d'eux.

Le paradoxe de la découverte de soi par l'abandon sans réserve à autrui figure également au centre de la pensée de Mounier, comme le révèlent plusieurs de ses écrits. Dans *Personnalisme et christianisme*, publié en décembre 1939, le philosophe souligne que la personne n'est pas « présence à soi » mais présence pour autrui, c'est-à-dire « réponse »¹⁷⁸. Dès 1934, il notait que le processus de personnalisation reposait sur un « paradoxe fondamental » selon lequel « recevoir est plus personnel encore que créer » ; on « ne jouit de posséder que dans le don que l'on fait »¹⁷⁹. Ce don n'est pourtant pas sacrifice de soi ; il entretient une « disponibilité » pour autrui qui permet de reconnaître sa singularité et son égale dignité. Cette ouverture doit s'articuler, dans la pensée de Mounier, à un effort constant pour « tirer » cet autre « je » « au-dessus de [lui-même] vers les valeurs singulières de sa vocation propre ». L'auteur de cet effort parvient à s'élever lui-même en œuvrant à l'élévation d'autrui¹⁸⁰.

Cette contribution de chaque être à l'accomplissement d'autrui constitue, pour Hofmannsthal aussi, le fondement de toute relation authentique et féconde. Que celle-ci se manifeste par l'attention (« Aufmerksamkeit »), l'amitié (« Freundschaft ») ou l'amour (« Liebe »), elle conserve une finalité unique : œuvrer à l'unité d'autrui et à la découverte, par lui, de sa vraie dignité et de son fondement¹⁸¹. Cet élan qui commande, par des voies

¹⁷⁷ Dans *Chemins et rencontres*, rédigé et publié en 1907, Hofmannsthal analysait le mystère manifesté par une rencontre qui fait vibrer la profondeur ignorée des êtres : « Hier ist alles möglich, alles in Bewegung, alles aufgelöst » explique-t-il, avant d'ajouter : « [i]n der Begegnung flattert um jeden von beiden seine ewige Einsamkeit wie ein prachtvoller Mantel, und es ist, als könnte er ihn auch von sich werfen, im nächsten Augenblick schon », E, *Wege und Begegnungen* (1907), p. 161.

¹⁷⁸ E. Mounier, « Nihil habentes et omnia possidentes », cf. *Personnalisme et christianisme*, in : *Œuvres*, tome I (1931-1939), p. 742.

¹⁷⁹ E. Mounier, *Révolution personnaliste et communautaire*, in : *op. cit.*, p. 182.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 191.

¹⁸¹ Le recoupement des finalités de l'une ou l'autre de ces formes de relation ressort d'un aphorisme du *Livre des amis* ayant pour thème l'amour entre deux êtres : « Wenn Liebe einen "Zweck" hat, transzendent gesprochen, so

différentes, un même « décentrement » de l'être, puise à une source qui irrigue le monde. Présence éternelle dans le monde changeant, elle n'attend pour être révélée que l'acte créateur et transfigurateur de l'homme qui la recueille et la réfracte. Dans la perspective catholique adoptée par Mounier, il s'agit de cet Amour dont la surabondance s'est épanchée dans la multiplicité des âmes. Le moindre individu trouve sa source dans cet acte primordial d'amour, acte libre du Créateur engendrant à son tour des êtres conçus comme « centres d'action libre et autonome »¹⁸². Par ce biais, Mounier introduit la dimension de l'action dans la définition de l'être humain, dont découlent celles, indissociables, de la liberté et de la responsabilité. La nécessité d'un engagement dans le monde n'en était pas moins présente chez son aîné et revêtait des finalités parentes.

« C'est en agissant que l'homme franchit le seuil de l'existence », écrivait Hofmannsthal dès 1895¹⁸³. Vingt ans plus tard, *La Femme sans ombre* offre l'illustration de cette maxime. L'intuition avait entre-temps fait place chez l'écrivain à l'expérience – celle du mariage, en 1901, et celle, corrélée, du renoncement à l'écriture lyrique. Le pouvoir d'agir constitue le privilège de l'être incarné et consacre avec sa contrepartie – le risque de fauter – la liberté active de chaque homme. L'existence apparaît dans l'univers hofmannsthalien comme une sollicitation constante à arrêter des choix et à entreprendre des actions. Tout en affirmant grâce à elles sa présence dans le monde, l'homme apprend à percer le jeu d'ombre et de lumière qui s'y déploie. L'expérience de la faute permet de sonder les ressources de sa liberté. De même, la confrontation à l'imperfection du monde est une incitation à le transfigurer¹⁸⁴. Dès lors que l'homme prend conscience du principe infini auquel lui-même, comme autrui, participe, l'appel en lui devient injonction. Tout comme l'individu doit aider autrui à découvrir la profondeur de son être, il doit œuvrer à faire ressortir à la surface du monde ses secrètes richesses. La possibilité d'un tel

müßte es der sein, daß in ihrer Glut der beständig in innerste Teile auseinanderfallende Mensch zu einer Einheit zusammengeschmolzen wird » (RA3, *Buch der Freunde*, p. 270). Dans ce même recueil, Hofmannsthal note du reste : « Aufmerksamkeit und Liebe bedingen einander wechselseitig » (*ibid.*, p. 249).

¹⁸² E. Mounier, *Personnalisme et christianisme*, in : *op. cit.*, p. 734.

¹⁸³ « Ins Leben kommt ein Mensch dadurch, dass er etwas tut », in : RAI, *Der neue Roman von D'Annunzio*, p. 208.

¹⁸⁴ Cette transfiguration du réel à laquelle invite la confrontation de l'individu avec l'opacité du monde a été mise en évidence par Richard Alewyn. Dans son essai de 1949, celui-ci considère entre autres le personnage central du *Conte de la 672^{ème} nuit* rédigé par Hofmannsthal en 1897. A propos de ce jeune homme – dont l'impératrice constitue le double inversé – Alewyn écrit : « Wenn in unserem Märchen [i.e. dem Märchen der 672. Nacht, P. B.] die Wirklichkeit unheimlich ist und trostlos, dann ist es, weil der junge Mensch sie dazu verdammt hat, als er ihr den Rücken kehrte und das schöne Leben wählte. Die Welt ist hässlich, weil er ihr seine Schönheit entzogen hat, sie ist herzlos, weil er sie nicht beseelt hat, sie ist gehässig, weil er sich ihrer nicht erbarmt hat. In dieser Versäumnis, die Welt zu verwandeln, zu versöhnen, zu erlösen [...] liegt seine Schuld [...] ». Cf. R. Alewyn, *Hofmannsthals Wandlung* (1949), in : *id.*, *op. cit.*, p. 176.

engagement, offerte à chaque être en vertu de sa faculté d'agir, se mue en devoir. Loin d'émaner d'une puissance transcendante, celui-ci résulte de la communauté de destin des hommes inscrits dans le développement continu de l'histoire.

Dans *Personnalisme et christianisme*, Mounier écrivait que « l'exigence la plus immédiate et la plus universelle d'une vie personnelle est celle de l'engagement »¹⁸⁵. Que « l'existence soit action » ne doit pourtant pas faire oublier le caractère ambigu de cet impératif qui est le fondement de toute vie « personnelle »¹⁸⁶. L'action ne peut jamais satisfaire entièrement le désir de pureté nourri à l'endroit des fins visées comme des moyens employés. « L'Absolu n'est pas de ce monde et n'est pas commensurable à ce monde », écrit Mounier. « Nous ne nous engageons jamais que dans des combats discutables sur des causes imparfaites »¹⁸⁷. Pour autant, renoncer à agir, ou chercher à transiger, traduit bien plus qu'une simple irresponsabilité¹⁸⁸ : une telle attitude trahit un refus de la condition humaine tout entière¹⁸⁹. Cette conscience de la nécessité d'agir doit, selon Mounier, s'associer à la conviction que la liberté individuelle, pour étendue qu'elle soit, n'est ni absolue, ni source de toute-puissance. « Nous ne sommes vraiment libres que dans la mesure où nous ne sommes pas entièrement libres », note-t-il en 1947¹⁹⁰. L'engagement attendu de chaque homme est une réponse à sa propre situation « engagée » qui exige l'acceptation de l'impureté et de l'imperfection. Il permettra d'entamer un processus de purification et de perfectionnement, guidé par des valeurs qui, elles, ne tolèrent aucun compromis. Celles-ci découlent de la définition de la personne et des besoins spirituels et matériels qui sont les siens. On retrouve dans cette conception un écho à l'impératif commandant dans *La Femme sans ombre* de ne pas rester pur mais d'œuvrer soi-même à sa purification¹⁹¹. De même la reconnaissance de la dignité foncière de chaque être implique chez la figure éponyme de renoncer à ses privilèges et d'accepter le caractère contingent de la condition humaine. L'engagement, quoiqu'il expose l'être à la faute, le soustrait à une passivité plus avilissante encore.

Si le thème de l'action dans le monde au nom de valeurs « personnelles » rapproche donc ces deux pensées, il met aussi en lumière leurs particularités respectives. Les modalités et la portée de cet engagement présentent, chez les deux hommes, de nettes

¹⁸⁵ E. Mounier, *Personnalisme et christianisme*, in : *op. cit.*, p. 738.

¹⁸⁶ E. Mounier, *Le personnalisme*, in : *op. cit.*, p. 498.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 504.

¹⁸⁸ Cf. E. Mounier, *Personnalisme et christianisme*, in : *op. cit.*, p. 738.

¹⁸⁹ E. Mounier, *Le personnalisme*, in : *op. cit.*, p. 504

¹⁹⁰ E. Mounier, *Qu'est-ce que le personnalisme ?*, in : *id.*, *Œuvres*, tome III (1944-1950), p. 192.

¹⁹¹ « Man darf nicht rein bleiben, man muss sich reinigen », in : SW XXV.1, « Varianten », p. 249.

différences. Celles-ci ressortiront d'ailleurs des analyses menées dans les troisième et quatrième chapitres. Les prolongements politiques du personalisme de Mounier sont de nature distincte des réflexions d'Hofmannsthal sur l'éthique de l'action politique, qu'il développe notamment dans *La Tour*¹⁹². Les deux hommes témoignent néanmoins d'un égal souci pour l'homme, dont ils respectent et mettent en valeur l'essence « ontologiquement transcendante au biologique et au social »¹⁹³.

Cette parenté entre les conceptions anthropologiques et éthiques d'Hofmannsthal et celles de Mounier semble n'avoir jamais été relevée. Gilbert Ravy, qui était pourtant proche de la dévoiler, ne retient du philosophe que son *Introduction aux existentialismes*¹⁹⁴ sans approfondir l'examen de son anthropologie personaliste¹⁹⁵. Le tour de son argumentation ne l'y invitait du reste pas vraiment : si Gilbert Ravy relève une composante existentialiste dans la pensée d'Hofmannsthal, il examine avec plus d'attention encore les « concordances orientales » qu'il croit reconnaître dans le livret et le conte. A ce titre, il se concentre sur des motifs, étrangers à l'anthropologie personaliste, qu'il rapproche de la philosophie bouddhiste.

3. 4. L'« orientalisme » de *La Femme sans ombre* : réévaluation de la question

Outre le motif de la Totalité, humaine et cosmique, celui de la « préexistence » a retenu l'attention des critiques qui décèlent chez l'écrivain l'influence des pensées d'Extrême-Orient. Tout en intégrant à son œuvre des motifs chrétiens, Hofmannsthal en élargirait l'assise spirituelle en introduisant des motifs empruntés notamment à la spiritualité bouddhiste. L'usage de la notion de préexistence dans le recueil *Ad me ipsum* viendrait étayer cette hypothèse. Comme Ellen Ritter avant lui, G. Ravy voit dans la lecture répétée de l'essai *Kokoro* – rédigé en 1902 par l'Européen Lafcadio Hearn, établi au Japon – la raison probable de la reprise, avec ce terme, de la définition qu'il revêt dans le contexte bouddhiste¹⁹⁶. Le motif des enfants inengendrés viendrait du reste confirmer cette idée.

¹⁹² Voir *infra*, chapitre 5.

¹⁹³ E. Mounier, *Personalisme et christianisme*, in : *op. cit.*, p. 736.

¹⁹⁴ Emmanuel Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Paris : Gallimard, 1946.

¹⁹⁵ Cf. G. Ravy, p. 614-615.

¹⁹⁶ G. Ravy pense que cette lecture aurait permis à Hofmannsthal de « conceptualiser et de cristalliser [...] le champ d'expérience antérieur qu'il [le terme de « préexistence », P. B.] recouvre, même si, tempère-t-il, « la philosophie platonicienne [...] a pu également intervenir dans ce domaine » (cf. G. Ravy, *op. cit.*, p. 741). Une interprétation comparable est proposée par Ute Nicolaus, qui consacre dans sa monographie un paragraphe aux définitions occidentale et orientale de la notion de préexistence. Elle note dans ce contexte : « Hofmannsthal war mit beiden Ursprüngen des Begriffes [dem abendländischen und dem orientalischen, P. B.] durch entsprechende Quellen

Certes la voix de ces créatures rappelle, à l'issue de l'opéra, celles des anges annonciateurs de la Bonne Nouvelle¹⁹⁷. Leur présence plus marquée dans le conte révélerait par contre un principe de causalité liant l'existence des époux, soumis à l'épreuve de la vie, à celle, future, de ceux qui ne sont encore qu'esprits¹⁹⁸. Hofmannsthal ne ferait certes pas sienne la pensée de la réincarnation. En se réappropriant celle-ci, il l'insérerait néanmoins dans le champ de ses réflexions éthiques¹⁹⁹. Comme d'autres intellectuels européens, il tenterait de promouvoir la philosophie orientale comme remède à l'individualisme, fléau de l'Occident²⁰⁰. Cette conclusion, un peu sommaire, semble néanmoins trahir la pensée et l'intention réelle de l'écrivain.

On ne peut sans peine postuler une cohabitation harmonieuse des traditions orientales et occidentales, notamment celle de leurs conceptions anthropologiques respectives. Si Hofmannsthal introduit dans le recueil *Ad me ipsum*, et ici seulement, la notion de préexistence, il place en exergue une citation de Grégoire de Nysse. Or, le père cappadocien est aussi connu pour le conflit qui l'a opposé à Origène à propos de l'idée de la préexistence, incompatible avec le dogme de la Création. En 553, le deuxième concile de Constantinople rend son verdict et confirme le rejet de cette conception, selon les vœux de Grégoire. Hofmannsthal témoigne certes d'une volonté d'ouverture vers les philosophies orientales. En cela, il se sent encouragé par ceux qui, comme L. Hearn, cherchent à rapprocher les univers spirituels de l'Orient et de l'Occident. Néanmoins la reprise de la notion de préexistence, dans sa conception orientale, s'opposerait radicalement à l'anthropologie qu'illustre *La Femme sans ombre*.

L'homme n'est tel pour Hofmannsthal que dans la mesure où il forme un composé indissociable d'esprit et de matière, comme l'a affirmé Thomas d'Aquin²⁰¹. De même, la mort joue, dans l'existence des individus, un rôle d'aiguillon. A chacun, elle rappelle qu'à l'unicité de chaque instant s'ajoute celle des actes commis, dont les effets durables

vertraut, wobei er sich die orientalische Bedeutung des Begriffes wahrscheinlich zielstrebig aneignete », in : Ute Nicolaus, *Souverän und Märtyrer: Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtungen vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen*, Wurtzbourg, 2004, p. 179.

¹⁹⁷ G. Ravy, *op. cit.*, p. 650.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 738-739.

¹⁹⁹ Dès 1972, Ellen Ritter faisait un constat similaire : « Das, was bei Hearn natürliche Entwicklung des Lebens ist, erhebt Hofmannsthal zur sittlichen Forderung: die Seele darf nicht in die Isoliertheit verharren. Sie muss zur Existenz durchdringen, indem sie sich mit dem Leben verknüpft und somit sich, d. h. ihre, wenn auch nur scheinbare, Individualität aufgibt », cf. Ellen Ritter, « Über den Begriff der Präexistenz bei Hugo von Hofmannsthal », in : *Germanisch-Romanische Zeitschrift*, 1972, p. 197-200, ici p. 200.

²⁰⁰ G. Ravy rejoint l'analyse d'Ellen Ritter lorsqu'il voit dans l'action qui se déploie dans *La Femme sans ombre* « l'illustration par excellence d'[une] élévation éthique liée à l'union nouvelle réalisée après la "dissolution" des individualités, et dont les Enfants sont l'incarnation », in : G. Ravy, *op. cit.*, p. 745.

²⁰¹ Voir *supra*, paragraphe 3. 2.

relèvent de sa seule responsabilité. L'homme est un être complexe qui a besoin de l'esprit pour se libérer de la servitude de la matière, comme de la matière pour se soustraire à l'évanescence de l'esprit désincarné. S'il forme un tout indissoluble, il peut néanmoins progresser entre différents degrés d'existence auxquels correspond une connaissance toujours plus approfondie de son essence. La condition de cette « élévation » est, comme l'indique G. Ravy, l'ouverture au monde et à autrui, ainsi que la capacité à s'affranchir de conceptions erronées de soi-même. L'homme ne connaît pas de mue physique et psychique qui constituerait une sorte de seconde naissance. Il conviendrait plutôt de parler d'arrachement à soi, ou à ce qui était conçu de façon erronée comme l'essence de son être, alors qu'il ne s'agissait que d'un masque²⁰². Le double mouvement d'ouverture et d'accueil, d'abandon et de don, ne provoque aucune dissolution de l'individu. C'est l'être tout entier, complexe de chair et d'esprit, qui est l'agent de la rencontre, non une part désincarnée de celui-ci. Hofmannsthal ne remet pas en cause la réalité de l'individu, mais une forme d'exacerbation de celui-ci au détriment de ce qu'il accueille, et dont il constitue l'écrin. L'anthropologie orientale et son but ultime, consistant à fuir le cycle des réincarnations, va dans un sens radicalement opposé à celui prôné par l'écrivain. Il ne s'agit pas pour l'homme de se soustraire à son être individué mais de mieux l'habiter : là réside un aspect fondamental de sa pensée²⁰³. Il est vrai cependant qu'Hofmannsthal recourt en 1916, pendant qu'il rédige le conte, à la notion de « karma », directement issue de la pensée bouddhiste. Reste à déterminer le sens que revêt ce terme sous sa plume.

²⁰² Lorsqu'Hofmannsthal se réfère à la notion de métempsychose, comme c'est le cas en 1903, il l'applique précisément à ce phénomène de métamorphoses successives que connaît un être humain dans le cadre fini d'une existence unique. Dans des notes préparatoires à l'élaboration d'un discours sur Grillparzer, il cherche à cerner par les mots la réalité complexe des personnages qui peuplent les pièces de l'écrivain : « Figuren sind wie astrologisch oder alchimistische Figuren, mit denen man Geister beschwört: partielle Vermummungen, Metempsychosen bei lebendigem Leib » (cf. RA1, *Notizen zu einem Grillparzervortrag*, p. 26). Si l'écrivain se réapproprie donc bien la notion de réincarnation, il l'applique ici non au domaine de l'éthique, mais bien à celui de l'esthétique, afin de rendre perceptible une réalité qui résiste à l'analyse de l'entendement.

²⁰³ A ce titre, l'analyse proposée par Gilbert Ravy soulève quelques difficultés. Celui-ci ne manque pas de souligner l'importance que revêt le motif de l'incarnation dans la pensée d'Hofmannsthal et tout particulièrement dans *La Femme sans ombre*. Ceci ne l'empêche pas de déceler les traces, notamment dans le conte, d'une « inspiration orientale » de l'auteur, l'amenant à faire se côtoyer le motif chrétien de l'incarnation et l'idée d'une insertion de chaque homme dans un « Tout cosmique » dont résulterait le principe de la préexistence. A nos yeux toutefois, Hofmannsthal ne pouvait, en vertu de ses convictions éthiques, s'en tenir à l'idée d'une possible cohabitation de principes qui, dans leurs fondements, s'opposaient. Il pouvait en revanche recourir à la cosmologie orientale pour illustrer une conception du rapport de l'homme au monde qui s'oppose à la vision d'un individu abstrait, sans passé, ni attache ou contrainte, Prométhée des temps modernes. Quant à ceux qui enchaînaient l'homme à des déterminations, qu'elles soient de nature ethniques, psychiques ou mêmes sociales, il tenait à montrer quels étaient les vrais impératifs liés à l'existence humaine et en quoi ils promouvaient la liberté de chaque être plus qu'ils ne le contraignaient.

Les notes dans lesquelles il insère cette notion visent à préparer une tournée de discours en territoire scandinave²⁰⁴. Cherchant à saisir la réalité complexe de l'être humain, Hofmannsthal développe une conception de la « personne » ou de la « personnalité » – opposée à l'individu – qu'il avait déjà évoquée dans des essais antérieurs. Il s'agit de mettre à jour la réunion, dans la personne humaine, des principes de loi et de liberté. S'affranchissant de l'illusion d'une être-démiurge qui serait son propre auteur et guide, Hofmannsthal développe l'idée d'un être situé dans le monde et guidé par un principe intemporel inscrit dans son être. Né dans un cadre qu'il n'a pas choisi, chaque homme renferme une « vocation personnelle » (« persönliche Sendung »)²⁰⁵ qui constitue à la fois une nécessité, une injonction et une source de liberté.

Expression d'une nécessité, cette vocation commande la réalisation de l'être dans le temps et l'espace. Elle manifeste cette loi qui pose la réalité de l'humain comme être de chair et d'esprit. L'écrivain cherche à en montrer la traduction en chaque être, sous forme d'une vocation personnelle. Il rappelle dans ses notes que la découverte par l'individu de ce qui le définit en propre, c'est-à-dire une fois dépouillé de tous ses attributs non essentiels (titre, argent, considération sociale, etc...), ne peut résulter que des actes qu'il entreprend²⁰⁶. Seule la façon dont il conduit ceux-ci révèle le caractère singulier de cette vocation. De cette conception résulte une compréhension spécifique de la liberté.

L'homme n'est pas libre dans la mesure où il fait face à des circonstances dont il ne peut avoir la totale maîtrise. Il demeure en outre informé par des dispositions physiques, psychiques et intellectuelles qui orientent son devenir. Elles n'entravent pourtant pas la liberté qui jaillit d'une source encore plus profonde de son être. L'homme demeurera toujours libre d'accepter ou non de répondre à l'appel qu'il ressent en lui, et qui, selon les termes d'Hofmannsthal, lui enseigne de ne pas renoncer à accomplir son humanité²⁰⁷. L'homme peut être anéanti par l'association de ses propres carences aux multiples résistances que lui oppose le monde. Mais jamais ne pourra lui être ôté ce foyer qui nourrit son être incarné. C'est vers cette seconde dimension de la personne qu'Hofmannsthal

²⁰⁴ Cf. RA2, *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, p. 28-42. L'écrivain a entrepris cette tournée de discours en pleine guerre dans les pays neutres qu'étaient la Suède et la Norvège. Débutée en novembre 1916, cette tournée a pris fin le mois suivant.

²⁰⁵ Cf. RA2, *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, p. 39.

²⁰⁶ « [W]as bleibt vom Menschen übrig, wenn man alles abzieht ? [...] [D]as, wodurch sich der Mensch der Welt verbinden kann, ist die Tat oder das Werk », in : RA2, *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, p. 31 On peut noter que ce qui s'exprime ici comme une conviction était déjà ressenti comme une intuition par le jeune poète. Celui-ci notait dès 1890 cette remarque : « Poetae nascuntur, vielleicht, aber schaffend erkennen wir unsre Kraft und gehend erkennen wir den Weg », in : RA3, *Aufzeichnungen*, 1890, p. 315.

²⁰⁷ « Entzieh dich nicht dem einzigen Geschäfte! Vor dem dich schaudert: dieses ist das deine », in : GD1, *Inschrift*, p. 176.

appelle son public à se tourner. Non certes pour balayer d'un geste dédaigneux cet individu marqué dans sa chair par des déterminations imposées, mais pour atteindre cette seconde réalité de son être. Celle-ci constitue ce qu'Hofmannsthal nomme, dans le *Livre des amis*, la coïncidence en chaque être de l'Universel et du Nécessaire²⁰⁸. « Situé » dans le monde, et doué d'une liberté « conditionnée », l'homme ne jouit pas moins d'une liberté intérieure qu'aucune loi physique ne peut asservir et qui puise à une réalité à la fois immanente et transcendante à sa personne. L'être qui ne serait pas saisi dans cette double dimension ne serait pas compris. Pourquoi, en ce cas, recourir dans les brouillons de 1916 à la notion de « karma »?

Ute Nicolaus reconnaît dans cet emprunt à la philosophie bouddhiste le fondement réel de la définition que donne l'écrivain de l'être humain²⁰⁹. Selon cette analyse, Hofmannsthal reprendrait l'idée d'un Moi impersonnel absorbant l'intégralité du cosmos et devenant l'artisan de son agencement harmonieux. L'écrivain renouerait ainsi avec l'une des acceptions du « Sur-Moi » présentes dans certains textes précoces. Les analyses précédentes ont néanmoins montré qu'Hofmannsthal, ne pouvait, en raison de ses conceptions anthropologiques et éthiques, opérer un tel retournement. Il ne peut s'agir pour l'homme d'accomplir un programme déterminé par une existence antérieure, ou même contenu dans une Idée, flottant dans une sphère métaphysique. Certes, l'écrivain, qui s'appuie dans ses notes sur l'œuvre de Goethe, semble adopter une position proche. Commentant *Les Affinités électives*, Hofmannsthal y voit exprimée la conception d'une loi qui renvoie à la « form[e] dans laquelle l'homme doit réaliser l'idée que la Nature a inscrite en lui »²¹⁰. Il déduit plus loin de cette analyse la notion de « plan d'accomplissement » (« Planauswirkung »), à laquelle il adjoint celle de « vocation personnelle » et de « karma »²¹¹. L'existence d'une « idée », placée en l'homme par la Nature et que celui-ci doit réaliser, traduit une conviction de Goethe. La conception d'Hofmannsthal ne la recoupe pas entièrement. Pour ce dernier, le destin de l'homme, qui est aussi sa vocation, consiste en une sorte de creuset recueillant l'ensemble des possibilités de réalisation de son être. Les œuvres d'Hofmannsthal révèlent néanmoins que la façon dont l'individu conduit son existence prime sur la nature des possibilités que

²⁰⁸ « Was ist innere Freiheit? Im Einzelnen zugleich das Allgemeine und Notwendige zu erkennen », RA3, *Buch der Freunde*, p. 268.

²⁰⁹ Ute Nicolaus, *op. cit.*, p. 26-33.

²¹⁰ « Gesetzlichkeit, ja Heiligkeit, sind [...] Formen, in denen der Mensch seine eigene naturgegebene Idee auswirken muss », RA2, *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, p. 38.

²¹¹ *Ibid.*, p. 39.

son être renferme²¹². On ne trouve point chez l'écrivain l'idée que l'homme serait déterminé par des vies antérieures – dans la perspective d'une réincarnation – ou bien par une puissance transcendante à laquelle il lui faudrait se soumettre ou mourir. Les conditions dans lesquelles Hofmannsthal rédige ces notes semblent dès lors plus propres à expliquer le recours à la notion de « karma », jointe à celle de « vocation ».

La période précédant le conflit mondial avait vu la consécration dans les domaines politique, moral et économique de la notion d'individu. Il lui était prêté une autonomie sans bornes jointe à l'illusion d'une pleine maîtrise des contraintes empiriques. À cette conception, l'écrivain souhaitait opposer l'idée d'un « être situé » et d'une liberté « sous conditions ». Le recours à la notion de « karma » devait offrir une illustration à son propos. Non qu'il fit sienne la notion de réincarnation à laquelle il ne pouvait, après son évolution spirituelle, adhérer. Il souhaitait avant tout replacer la liberté de chaque être dans un champ de déterminations dont la présence, loin de restreindre sa capacité d'action, en accroît plutôt l'efficacité. La confrontation des figures de l'empereur et de l'impératrice dans *La Femme sans ombre* en livre l'éloquente illustration. L'un, aveuglé par une conception erronée de son être, se voit réduit à l'impuissance ; l'autre, qui accepte les déterminations liées à l'existence, obtient le salut des êtres chers ainsi que la garantie de son bonheur futur. L'homme qui se sera ouvert à l'appel de sa vocation demeurera toujours libre d'accepter ou de refuser de l'accomplir, et libre de choisir les instruments de sa réalisation. En s'appropriant la notion de « karma », Hofmannsthal la soustrait à sa définition bouddhiste afin d'illustrer des conceptions qui s'en démarquent nettement²¹³. Si une analyse attentive des textes permet de mieux distinguer sa pensée de la spiritualité bouddhiste, elle confirme aussi le rapprochement avec Emmanuel Mounier. Les conceptions de la vocation et de la liberté, telles qu'elles sont exposées dans les notes de 1916, sont très proches de celles du philosophe.

²¹² Les œuvres analysées montrent qu'un homme, né avec le titre d'empereur, peut être réduit à l'impuissance d'un vieillard aveugle ou d'une froide statue. De même, Hofmannsthal était convaincu que les dispositions favorables à l'activité d'écrivain ne présageaient en rien la carrière d'un individu. Son ami Leopold von Andrian, dont il n'a pas connu la production tardive, semblait lui en donner la preuve (cf. RA3, *Aufzeichnungen*, 1890, p. 315 et *ibid.*, 1925, p. 578).

²¹³ Des notes rédigées après la guerre entérinent cette analyse et mettent en garde contre un engouement pour l'Orient qui cacherait, chez un certain nombre d'intellectuels européens, un geste de fuite. Voir notamment les notes dédiées à la rédaction d'un hommage à Eberhard von Bodenhausen, ainsi que le discours de 1926 intitulé *Vermächtnis der Antike* (cf. RA3, *Andenken Eberhard von Bodenhausens*, p. 167 et *ibid.*, *Vermächtnis der Antike*, p. 14).

La « vocation spirituelle » en chaque être consiste, pour Mounier, en un appel permanent à se dépasser dont la source seule excède les limites de l'être fini²¹⁴. Bien que le philosophe reconnaisse en celle-ci la réalité suprême de Dieu, il ne place la personne humaine dans la dépendance d'aucun arrêt transcendant. La vocation personnelle qui habite et anime chaque être « n'est pas comme une Idée toute faite que je n'aurais plus qu'à déchiffrer et réaliser », explique Mounier²¹⁵. Il ajoute qu'« elle transcende mon existence comme l'éternel transcende le temporel, et cependant, nouée sur le mystère de la liberté, elle est très réellement façonnée par moi-même en collaboration avec l'intention divine ; elle subit des rebroussements, des coudes, des déviations, des accélérations selon les réponses que je donne aux évènements, aux avances divines. Le dernier trait n'y sera donné que par l'acte de ma mort »²¹⁶. Suivant cette conception, l'homme participe à la réalisation de son destin par les engagements qu'il contracte auprès d'autrui. Si intervention de la transcendance il y a, elle ne consiste, selon Mounier, qu'en la réitération inlassable de cet appel, destiné à arracher l'être aux « bruits du monde, conformismes publics et empiètements » abusifs « des collectivités »²¹⁷. Une telle conception ménage à l'homme une grande liberté. On retrouve chez le philosophe, exprimé en termes chrétiens, ce qui, chez Hofmannsthal, s'articulait hors d'une tradition spirituelle explicite, quoiqu'il s'orientât à la lumière des œuvres de Goethe²¹⁸. Bien que les implications de ces conceptions anthropologiques soient différentes chez les deux hommes, on constate une convergence remarquable de leurs prémisses. Celle-ci vient enrichir la compréhension des principes anthropologiques et éthiques dont la *Femme sans ombre* offre une première expression. Reste à déterminer les raisons ayant incité l'écrivain à livrer deux versions distinctes d'une même fable, dont la profondeur et la richesse ont été révélées.

²¹⁴ « Ma personne est en moi la présence et l'unité d'une vocation intemporelle, qui m'appelle à me dépasser indéfiniment moi-même [...] », in : E. Mounier, *Révolution personaliste et communautaire*, in : *op. cit.*, p. 178.

²¹⁵ Cf. E. Mounier, *Personalisme et christianisme*, in : *op. cit.*, p. 751.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 751.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Les affinités entre le point de vue d'Hofmannsthal et celui de Mounier ressortent notamment de la confrontation de leurs textes et de leurs notes respectives, dans lesquels ils réfléchissent à l'articulation entre les principes de nécessité et de liberté (cf. RA2, *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, p. 38-39 et E. Mounier, *Personalisme et christianisme*, in : *op. cit.*, p. 754-755). L'emploi plus labile de la notion de « Person » chez Hofmannsthal, qui renvoie tantôt à ce que Mounier appelle lui-même la « Personne », tantôt à son reflet inversé qu'est « l'individu », ne doit pas tromper. Lorsqu'Hofmannsthal évoque dans son commentaire des *Affinités électives* le conflit entre « personne » et « principe supra-personnel », le terme de « personne » désigne ce qu'il nommait dans son essai sur la pantomime « das begrenzt Individuelle » ou encore « das fratzenhaft Charakteristische ». Cf. RA2, *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, p. 39 et RA1, *Über die Pantomime*, p. 504.

3. 5. Nature et motifs des choix esthétiques

Dans une lettre de 1919 au journaliste et écrivain Raoul Auernheimer, Hofmannsthal s'étonnait de ce que celui-ci ait pu comparer les deux versions de la *Femme sans ombre*. A son sens, ces deux textes devaient être considérés séparément²¹⁹. Dans une lettre antérieure, adressée cette fois à Rudolf Pannwitz, il n'en avait pas moins concédé une parenté de sujet²²⁰. Celle-ci n'implique pourtant pas l'identité du message exprimé dans ces œuvres. Sur ce point, la remarque à Auernheimer demeure pertinente. Reste que les spécificités des deux textes, malgré leur sujet commun, ont rarement été analysées avec précision²²¹. Le choix de ne pas procéder dans les paragraphes précédents à une telle distinction était dicté par le souhait de montrer les conceptions parentes qui s'y expriment. Il s'agit à présent de comprendre, à la lumière des principes mis à jour, les raisons des choix esthétiques opérés.

Si un sujet propice à la rédaction d'un conte a tout d'abord mûri dans l'esprit d'Hofmannsthal²²², il s'est néanmoins traduit, en premier lieu, dans une constellation de figures unies par une action dramatique. L'écrivain a travaillé à partir de ce qu'il nomme des « caractères », imprimés dans des figures qui occupent une position intermédiaire entre les poupées du théâtre de marionnettes et les êtres réels²²³. Le schématisme des premières est atténué par la psychologie de chacune. Celle-ci est néanmoins affranchie de la pesanteur des liens et des contradictions multiples qui rendent si complexe la compréhension des individus. Ainsi sont nés dans l'imagination de l'écrivain des « types humains » doués de suffisamment de chair et d'esprit pour éveiller chez le spectateur une sympathie fondée sur la communauté des états d'âme éprouvés. La

²¹⁹ « Eine Erzählung und ein Drama sind doch jedes für sich [...] in sich geschlossene Gebilde [...] », expliquait l'écrivain, avant d'ajouter : « Wenn sie [...] im Geringsten von einander Ergänzung oder Belichtung borgen müssten, was für ein unbegreiflicher Mensch wäre ich dann wenn ich – den Schrank voll Scenarien [...] neun Jahre an die Ausarbeitung der zweiten Form gewandt hätte – wäre sie nicht ein völlig Neues », in : lettre à R. Auernheimer du 4 novembre 1919, SW XXVIII, « Zeugnisse », p. 426.

²²⁰ Dans sa lettre du 4 octobre 1917 à Rudolf Pannwitz, Hofmannsthal notait à propos du récit : « dies[e] märchenartig[e] Erzählung [...] [stimmt] im Stoff völlig mit der Oper [überein], aber [hat], als die strengere Form, ganz andere Tiefenausmessungen », in : SW XXVIII, « Zeugnisse », p. 418.

²²¹ Le besoin de restreindre le champ de l'analyse, pour limiter le volume de la publication, amène la plupart des interprètes à esquiver le problème plutôt qu'à le résoudre. De même, le choix de certains critiques de privilégier celle des deux œuvres négligée par leurs aînés répond davantage au désir de proposer un travail jugé « innovant » qu'au souhait de résoudre la question soulevée par la coexistence des deux textes.

²²² Celui-ci le reconnaît volontiers dans sa correspondance, comme en témoigne la lettre du 19 décembre 1913 à Richard Strauss, cf. SW XXVIII, « Zeugnisse », p. 415-416.

²²³ Il en va des figures de cet opéra comme de celles du *Chevalier à la rose*, sur lesquelles Hofmannsthal s'est exprimé dans la postface au livret, demeurée inédite. Cf. D5, *Ungeschriebenes Nachwort zum "Rosenkavalier"*, p. 146.

caractérisation des figures revient néanmoins dans l'opéra à la musique, le librettiste se contentant de créer des occasions propices à l'expression des états psychologiques éprouvés²²⁴. Cette individualisation des personnages est compensée par des parentés sous-jacentes qui tissent des liens secrets entre eux. Chacun trouve dans l'autre un complément, et seule leur réunion offre le tableau nuancé d'une humanité où singularités et parentés sont combinées.

Il en va de même pour la structure générale de l'œuvre. Le caractère singulier de chaque scène n'empêche pas leur étroite relation, qui confère au livret sa cohérence et son unité. Cette structure, qui rappelle les principes du contrepoint en musique²²⁵, interdit l'instauration de la moindre discordance. La figure de l'impératrice, dont l'écrivain reconnaît le rôle prééminent, ne devait pas surplomber l'œuvre, afin que son assise – le quatuor des figures – ne fût pas déséquilibrée. Hofmannsthal, conscient du schématisme exigé par les contraintes du genre, misait sur les propriétés de la musique pour en atténuer les effets.

Ce qui échappe au langage, qui implique la médiation de l'esprit et la transposition dans des signes langagiers, peut, en revanche, être exprimé par la musique. L'Infini, que ne peuvent cerner les paroles, pourra se manifester comme présence sonore et entretenir dans l'être réceptif un nombre illimité d'échos. L'importance conférée par le librettiste aux relations unissant les figures de ce quatuor reflète l'intuition qu'a fait naître en lui une observation attentive du monde. Seules ces relations révèlent ce qui repose au plus profond de chaque être et qui n'est autre, pour Hofmannsthal, que la présence du divin. Animé du désir d'en révéler la présence dans le monde, il élabore une trame dramatique qui permet à la musique d'œuvrer en ce sens. Toutefois, le caractère éphémère de la réalisation musicale et son aspect « désincarné » ne permettent pas d'entretenir le sentiment durable de cette présence de l'Infini dans le monde fini. La réalisation scénique de l'œuvre, ainsi que sa traduction dans la chair des acteurs et la plastique de leurs gestes, constituent un complément indispensable. Le langage exprime ce que la densité de l'expression corporelle, jointe à l'évanescence de l'expression musicale, ne peut que suggérer : les particularités de chaque caractère, la nature de leurs intentions et les motifs de leurs hésitations. En laissant une telle place à l'expression musicale et plastique,

²²⁴ S'adressant à Richard Strauss dans une lettre, Hofmannsthal remarque: « es [liegt] in seiner Hand [des Komponisten, P. B.] [...] die Schwäche in der Charakterisierung durch die Mittel der Musik zu supplieren », in : lettre du 30 septembre 1913, SW XXV.1, « Zeugnisse », p. 571.

²²⁵ Dans une lettre à Strauss, datée du 20 janvier 1913, Hofmannsthal emploie, pour désigner le sujet de l'opéra, l'expression « [ein] fast kontrapunktisch streng[er] Stoff », cf. SW XXV.1, p. 565.

Hofmannsthal n'ignorait pas qu'il ne pouvait qu'esquisser la profondeur et la richesse du sujet retenu. Quoiqu'il ait souhaité peindre le monde dans lequel se déploie l'action, il ne pouvait s'en tenir qu'à des suggestions. De même, le voile de mystère entourant la présence des enfants inengendrés ou du fantôme séducteur ne pouvait être totalement levé, ces créatures étant privées de consistance. Enfin, l'enchaînement des scènes demeurait du ressort de l'art musical et scénique²²⁶. Cela permettait d'éviter de nombreuses difficultés que ne devaient pas manquer de soulever le recours au seul langage et l'adoption du genre épique²²⁷.

Les lettres à Richard Strauss reconnaissent à la figure de l'impératrice une place prédominante que seul le jeu d'équilibre entre les quatre figures vient atténuer. Ce personnage retient l'attention d'Hofmannsthal non pas en raison des spécificités de son être et de son destin mais en vertu du caractère exemplaire que ceux-ci revêtent. Sa mise en évidence impliquait que la peinture de ce personnage, de son destin et du cadre de ses actions fût soustraite au schématisme du livret. Tandis que ce dernier est construit autour d'une constellation de figures, unies par l'action, le conte présente une structure rayonnante depuis le centre, occupé par ce personnage éponyme et son destin. Dans le tissu de relations résultant des actes de l'impératrice sont prises les destinées particulières des autres figures, qui œuvrent à part entière à la réalisation de son être. Par ailleurs, le jeu de dépendances réciproques entre les individus trouve un pendant dans l'organisation des différentes sphères où évoluent les personnages. Leur interpénétration concourt à révéler un monde unitaire dont les sphères constitutives sont placées comme en miroir. Ce que la musique et l'expression scénique pouvaient se contenter de suggérer devait être traduit ici dans le seul langage des mots. Le conflit éthique illustré par le dilemme de l'impératrice se trouve dès lors inscrit dans une perspective plus vaste qui articule le devenir humain à l'ordre cosmique dans lequel il s'inscrit. Hofmannsthal ne trace pas de frontière rigoureuse entre les dénominations de « récit » et de « conte ». Aussi emploie-t-il volontiers l'expression « récit féerique » (« märchenartige Erzählung »)²²⁸, en

²²⁶ Dans la lettre déjà citée du 20 janvier 1913, Hofmannsthal évoquait sur un ton moqueur le soupçon de jalousie qui le touchait à l'idée que les scènes de transition, qui devaient garantir la cohérence de l'action, étaient abandonnées à la fantaisie du compositeur. Cf. SW XXV.1, p. 565.

²²⁷ Hofmannsthal était conscient des facilités que réservait le traitement dramatique et lyrique de ce sujet. Il le confiait à Rudolf Pannwitz en ces termes : « Die Opernform hat ganz barocke Betrügereien, Möglichkeiten eines *trompe l'œil* wie die barocken Architecturalmalereien, über solche Schwierigkeiten [jene der epischen Form, P. B.] hinwegzutäuschen, sie zu eludieren », cf. lettre du 4 octobre 1917 à Rudolf Pannwitz, SW XXVIII, « Zeugnisse », p. 418.

²²⁸ Cette expression figure par exemple dans la correspondance avec Rudolf Pannwitz (cf. notamment la lettre du 4 octobre 1917, in : SW XXV.1, p. 418). Dans la lettre à Raoul Auernheimer déjà citée, l'écrivain emploie tour à tour, dans un sens analogue, les termes « Erzählung » et « Märchen ». Cf. SW XXV.1, p. 425-426.

rappelant que son canevas avait servi de base à l'opéra. Néanmoins, il tenait à user de l'amplitude du genre narratif pour exprimer ce que ce livret ne permettait pas d'illustrer, ou alors seulement de façon imparfaite.

Si l'architecture du livret avait pour fondement la constellation des figures, celle du conte devait permettre de mieux éclairer l'univers dans lequel celles-ci évoluent. Conformément à la vision du monde née de ses observations, Hofmannsthal souhaitait révéler le jeu de forces structurant la sphère des humains et son environnement. Il s'agissait de conférer à ces réalités immatérielles une apparence sensible qui puisse en manifester clairement la présence²²⁹. Donner une enveloppe physique aux créatures évoluant dans le conte permettait de sortir du cadre proprement psychologique de l'opéra. Il s'agissait d'exprimer sous une forme plastique cette forme ramassée de l'humanité appréhendée par l'écrivain comme le foyer des destinées particulières. Hofmannsthal donnait ainsi forme et corps aux conceptions ontologiques et à leurs implications anthropologiques et éthiques auxquelles ses réflexions l'avaient conduit.

Faisant pièce aux conceptions vitalistes, dont l'influence était encore perceptible dans ses premiers écrits, Hofmannsthal souhaitait manifester, au moyen de l'esthétique du récit, la présence dans le monde et en chaque être d'un principe spirituel. A ce titre, la réalité empirique apparaît comme l'expression particulière, saisie dans l'espace et le temps, d'une réalité de nature spirituelle. Le conte devait traduire l'étroite dépendance de ces deux expressions d'une même réalité en exprimant, au moyen de l'intrigue, la nécessité inconditionnelle de l'union des sphères physique et métaphysique, humaine et spirituelle. Aussi était-il nécessaire de matérialiser le jeu structurant des forces spirituelles dans le monde en faisant évoluer sous une forme sensible les créatures qui n'étaient, dans l'opéra, que des voix ou la projection hallucinée des désirs de la teinturière²³⁰. De même, les principes de loi et de liberté devaient trouver une expression plastique adéquate.

Par ses décisions et ses actions, l'impératrice prend l'ascendant sur les forces qui travaillent le monde humain et lui confèrent une apparence chaotique. Le recours à ses

²²⁹ Dans sa lettre de novembre 1919 à R. Auernheimer, l'écrivain évoque les particularités du conte en ces termes : « [...] in dem Märchen, wo die Psychologie ganz subordiniert ist einem Magischen, alle Kräfte vergestaltenden, eben märchenhaften Geschehen – ist der Efrifit Wesen für sich, Gestalt gewordene Unterwelt (Hölle, Chaos) – wie die Ungeborenen Gestalt gewordene Ueber-menschenwelt (der Zeit nicht untertan, Ahnen zugleich u. Nachkommen) [...] », in : *ibid.*, p. 426.

²³⁰ Rappelons que le fantôme du jeune homme, dont la venue est secrètement désirée par la teinturière, naît d'une ruse assez grotesque de la nourrice. Usant de sa magie, celle-ci s'empare d'un balai pour lui conférer une apparence humaine tout en empruntant à un chaudron une voix qu'elle prête au spectre (cf. D5, p. 334 : « DIE AMME *nimmt verstoehlen einen Strohwisch vom Boden auf*: Du Besen, leih mir die Gestalt! Und Kessel du, leih mir die Stimme! »). L'aspect volontairement grotesque de cette transformation achevait d'ôter à cette apparition tout aspect crédible aux yeux des spectateurs. Il conférait à l'aveuglement de la teinturière une intensité redoublée.

facultés spirituelles lui permet de percer ce voile d'apparences. Par ses actes féconds, elle met à jour la présence du spirituel dans les corps et le monde où ceux-ci évoluent. La réalité profonde de l'être, révélée par le teinturier, trouve ainsi un pendant dans ce monde où agit l'impératrice. À cet équilibre s'adjoint celui instauré entre chaque être humain. Le fondement ontologique de leur égale dignité sert d'assise à l'éthique que l'écrivain illustre par le geste de renoncement de l'impératrice. Ces rapports d'équilibre au sein d'une action foisonnante fondent ce qu'Hofmannsthal nomme la dimension mythique du conte²³¹. La notion de mythe désigne alors une synthèse des dimensions physique et métaphysique, humaine et cosmique. Selon cette conception, le monde empirique se voit accorder une place centrale : lui seul permet la manifestation du principe spirituel qui l'habite et son appréhension par l'homme. Le mythe sans réalité humaine n'est, pour l'écrivain, qu'hallucination ou rêve, de même que l'Être sans la matière demeure un principe aveugle et évanescent. Le motif du Tapis de vie, dans le chapitre central du conte, témoigne du degré extrême d'élaboration de ce texte. La trame de l'ouvrage, constituée d'un seul et même fil noué à ses extrémités, offre une traduction plastique du principe spirituel traversant les êtres et les choses inanimées et comblant les espaces laissés vides. Il est, on l'a vu, la traduction sensible de cet amour qui embrasse la totalité du monde en l'éclairant depuis ses profondeurs. Forces spirituelles et amour transfigurateur sont les dénominations distinctes d'un même principe divin dont l'écrivain s'emploie, par son esthétique, à montrer la présence en l'homme et dans le monde.

En rédigeant en pleine guerre le conte, Hofmannsthal n'avait pas seulement à cœur de combler les frustrations que son rôle de librettiste avait pu susciter. Il souhaitait avant tout opposer au chaos ambiant l'idée d'un usage productif des forces spirituelles, par lequel de telles extrémités semblaient pouvoir être évitées. Les années 1916-1917 voient l'écrivain se consacrer à la rédaction du conte, à la constitution du recueil *Ad me ipsum* ainsi qu'à la préparation de plusieurs tournées de discours. Ces entreprises présentent un fondement commun constitué par les préoccupations et les convictions de l'auteur. Replacé dans son contexte d'élaboration, le conte n'est donc pas coupé de la réalité historique. Comme les écrits qui lui sont contemporains, mais selon des modalités propres, il traduit une conception de l'humanité dont Hofmannsthal cherchait à manifester

²³¹ Le respect de cette dimension mythique ainsi comprise était la source d'immenses difficultés. Hofmannsthal évoque celles-ci dans une lettre à Rudolf Pannwitz datée du 4 octobre 1917 où l'on peut lire : « [...] es gibt in ihr [der Erzählung, P. B.] große Schwierigkeiten, in der mythischen Erfindung die zu leisten ist [...] », in : SW XXV.1, « Zeugnisse », p. 418.

les principes. Plus encore que les essais ou le livret, ce récit manifeste le degré de maturité auquel l'écrivain était alors parvenu. Au travers de son esthétique s'exprime une éthique, adossée à une vision du monde qu'il souhaitait opposer aux événements tragiques menaçant d'en ruiner les fondements. L'étude de son engagement intellectuel pendant le conflit qui bouleverse sa patrie et l'Europe constituera une nouvelle étape dans l'examen de sa pensée et de ses écrits.

Chapitre III : une éthique à l'épreuve de la guerre

Remarques introductives

Dans le climat tendu de l'été 1915, qui voit l'Autriche-Hongrie aux prises avec son nouvel ennemi italien¹, l'écrivain autrichien Hermann Bahr écrit à son compatriote et ami Josef Redlich² pour l'entretenir de la récente visite d'Hofmannsthal³. Quoiqu'il explique s'être réjoui de celle-ci, il ne ménage pas ses critiques à propos de son cadet, auquel il reproche son dilettantisme en matière politique⁴. Tempérant ce jugement, J. Redlich, qui connaît Hofmannsthal et correspond avec lui, répond à H. Bahr : « Ce que vous dites à propos d'Hugo von Hofmannsthal m'a profondément affecté : j'en conviens, il ne lui est pas facile de s'affranchir d'un coup d'une conception esthétique du monde. Toutefois il s'y efforce avec une énergie considérable ! »⁵. Il n'est pas lieu, à ce stade, d'examiner la pertinence des jugements d'H. Bahr en matière politique⁶, non plus que celle des nuances apportées par J. Redlich. On peut toutefois noter qu'une telle remise en question de

¹ L'Italie, qui avait conservé une position de neutralité au début du conflit, était finalement entrée en guerre aux côtés des puissances de l'Entente. Après la déclaration de guerre à l'Autriche-Hongrie, en mai 1915, des affrontements meurtriers avaient eu lieu, pendant l'été, le long de l'Isonzo, au Nord-Ouest de Trieste.

² Juriste et historien de formation, Josef Redlich avait obtenu en 1907 un siège au Parlement de Bohême puis un second au Parlement de la Cisleithanie. De 1911 à 1914, il fut membre de la commission impériale destinée à préparer une réforme administrative de la Monarchie (« Kommission zur Förderung der Verwaltungsreform »). L'activité parlementaire ayant été suspendue au cours de l'année 1914, Josef Redlich se mit tout d'abord au service du Ministère des Affaires étrangères austro-hongrois. Il participa ensuite activement aux débats organisés dans plusieurs cercles d'intellectuels à Vienne. En 1917, il devint l'un des consultants du nouvel empereur austro-hongrois Charles I^{er}, lequel souhaitait le voir occuper le poste de Président du Conseil de Cisleithanie, pour succéder au Comte Stürgkh, assassiné en octobre 1916. L'échec de cette entreprise, du fait de la résistance des nationalistes allemands de Cisleithanie, n'a pas empêché J. Redlich de faire partie du dernier Cabinet de Cisleithanie au titre de Ministre des Finances. Durant toute cette période, J. Redlich correspondit régulièrement avec Hofmannsthal et H. Bahr. Ses liens avec ce dernier étaient plus anciens. Ils avaient été inaugurés en 1896, tandis que la correspondance avec Hofmannsthal ne s'intensifia qu'après 1900. La lettre d'Hermann Bahr dont il est question est datée du 28 juillet 1915 (cf. Hermann Bahr – Josef Redlich, *Dichter und Gelehrter: Hermann Bahr und Josef Redlich in ihren Briefen 1896-1934*, publié par Fritz Fellner, Salzbourg, 1980, p. 129).

³ Hofmannsthal, qui avait effectué peu auparavant un séjour dans les territoires polonais repris aux Russes, s'était rendu depuis Aussee, où il passait l'été, à Salzbourg pour y rencontrer Hermann Bahr (cf. Heinz Lunzer, *Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914 bis 1917*, Francfort / Main, 1981, p. 148-149).

⁴ Hermann Bahr commente la visite d'Hofmannsthal en ces termes: « Hofmannsthals Besuch hat mich gefreut, wenn ich auch schmerzlich empfinde, daß selbst er schließlich, im Politischen, nur ein Improvisator ist und glaubt, Versäumnisse von Jahrhunderten ließen sich durch Inspiration eines glücklichen Augenblicks kurieren. Daß wir ruhig arbeiten lernen müssen, von Grund auf, will bei uns niemand begreifen », lettre du 31 juillet 1915 à J. Redlich in : *Dichter und Gelehrter, op. cit.*, p. 129.

⁵ « Was Sie über Hugo von Hofmannsthal sagen, ist mir sehr auf's Herz gefallen: Sie haben recht, es ist für ihn nicht leicht, aus der ästhetischen Weltbetrachtung auf einmal herauszukommen. Aber er versucht es mit großer Energie! », lettre du 1^{er} octobre 1915 à H. Bahr, in : *Dichter und Gelehrter, op. cit.*, p. 130.

⁶ Il sera question des positions défendues par Hermann Bahr pendant la guerre dans la quatrième section de ce chapitre (cf. *infra*, paragraphe 4. 2. 2.).

l'engagement d'Hofmannsthal pendant la guerre a rencontré, parmi ses contemporains aussi bien que les critiques ultérieurs, de nombreux échos. Un bref rappel de sa situation personnelle pendant le conflit doit servir de prélude à un examen de ces positions.

Le 28 juillet 1914, Hofmannsthal part rejoindre la garnison à laquelle il a été affecté dans l'arrière-pays de l'Istrie, au Sud de Trieste⁷. Les démarches entreprises dès la veille pour obtenir son rappel du front aboutissent peu après : il parvient à regagner Vienne dès le 4 août. Huit jours plus tard, il est affecté au service de communication du « Bureau de soutien à l'effort de guerre » (« Kriegsfürsorgeamt ») instauré au début du conflit au sein du Ministère de la Guerre⁸. Cette structure avait pour tâche d'apporter un soutien matériel et logistique aux populations de l'arrière et, à l'aide de quêtes, d'aider à l'équipement des soldats au front⁹. Hofmannsthal occupe ce poste jusqu'à la fin du mois d'avril 1915. Le 17 mai, il reçoit son congé officiel¹⁰. A partir de cette date, il se met à la disposition du Ministère des Affaires étrangères pour faire œuvre de propagande en faveur de la double Monarchie. C'est sous ce statut assez imprécis¹¹ qu'il effectue un certain nombre de séjours dans les territoires belges et polonais occupés¹², ainsi qu'en plusieurs villes d'Allemagne¹³. Il parvient en outre à effectuer une tournée de discours en Norvège et en

⁷ Rappelons qu'Hofmannsthal avait effectué entre 1894 et 1895 une année de service militaire dans un régiment de Dragons. Devenu officier de réserve à l'issue de l'année 1895, il avait ensuite effectué plusieurs courtes périodes d'exercices militaires.

⁸ Le « Kriegsfürsorgeamt » avait été instauré au tout début du mois d'août 1914 au sein du Ministère de la Guerre austro-hongrois. Il était chargé d'apporter un soutien non seulement aux soldats mobilisés, mais aussi aux veuves, aux orphelins et aux invalides demeurant à l'arrière. Hofmannsthal y avait été affecté grâce à l'appui de J. Redlich et de Robert Michel. Ecrivain et ami d'Hofmannsthal, ce dernier dirigeait le service de presse et de relations publiques (« Kriegspressequartier ») établi dans le même ministère. Hofmannsthal était lui-même chargé, au sein du « Kriegsfürsorgeamt », des relations publiques, et entretenait pour ce faire des contacts réguliers avec la presse viennoise. Des détails supplémentaires sur cette structure et les tâches qu'y assumait l'écrivain sont fournis par Heinz Lunzer (*op. cit.*, p. 36-41).

⁹ Pour plus de détails, voir Heinz Lunzer, *op. cit.*, p. 36-37.

¹⁰ Sur les démarches entreprises par Hofmannsthal à cette fin, voir Heinz Lunzer, *op. cit.*, p. 123-137.

¹¹ En sa qualité d'officier de réserve, Hofmannsthal dépendait en premier lieu du Ministère de la Guerre. Le Ministère des Affaires Etrangères, qui lui fournit un accord et une aide ponctuelle pour ses séjours hors des frontières de l'Autriche-Hongrie, ne sollicita toutefois jamais son affectation dans l'un de ses services. Les diverses entreprises réalisées par Hofmannsthal relevaient le plus souvent de sa propre initiative ou constituaient une réponse aux invitations qui lui étaient adressées en sa qualité d'écrivain. Une reconnaissance officielle de ses activités eut lieu tardivement, en 1917, dans des circonstances qui seront évoquées plus loin.

¹² Au premier séjour réalisé à Cracovie au printemps 1915 succède un second dans les territoires belges occupés, en octobre de la même année. En 1916, Hofmannsthal séjourne à Varsovie, où il retrouve Leopold von Andrian, qui y représente le Ministère des Affaires étrangères austro-hongrois auprès des autorités allemandes établies dans cette ville. Il y produit la première version du discours *L'Autriche dans le miroir de ses lettres (Österreich im Spiegel seiner Dichtung)* qui sera ensuite reprise et étoffée à Vienne, Berlin, Zurich et Munich. Une analyse de ce discours sera proposée dans la suite du développement (voir *infra*, paragraphe 2. 5.).

¹³ Hofmannsthal séjourna plusieurs fois à Berlin, où il put rencontrer de nombreux journalistes, des diplomates, des fonctionnaires et d'autres personnalités du monde intellectuel. Son séjour le plus long dans la capitale allemande eut lieu de décembre 1915 au début du mois de mars 1916. Il effectua un second séjour prolongé dans cette ville entre février et mars 1917.

Suède, suivie d'une seconde en Suisse¹⁴. Cette période d'activité, répartie entre l'été 1914 et la fin de l'année 1917, est ponctuée par la publication de plusieurs essais dans des organes de presse à Vienne, à Berlin mais aussi dans des pays neutres comme la Suisse ou la Suède. Hofmannsthal fréquente par ailleurs plusieurs cercles de discussion réunissant à Vienne comme à Berlin des intellectuels, de hauts fonctionnaires et des diplomates¹⁵. Enfin, ses séjours répétés dans la capitale allemande lui permettent de prolonger sa collaboration avec Richard Strauss et Max Reinhardt et de rédiger plusieurs œuvres pour la scène¹⁶. Tandis que la production de discours et d'essais se ralentit à partir de l'automne 1917, les travaux esthétiques occupent, à partir de cette date, la majeure partie de son temps.

La critique la plus virulente à l'égard d'Hofmannsthal provient assurément de Karl Kraus. Le fait que des personnalités influentes de Cisleithanie aient prêté pendant la guerre une oreille complaisante à l'écrivain révélait, aux yeux du critique, leur manque

¹⁴ L'initiative de ce séjour en Norvège puis en Suède revint aux associations étudiantes des deux pays, fortement encouragées, il est vrai, par la représentation diplomatique austro-hongroise établie en Suède et qui cherchait à gagner les pays neutres de Scandinavie à la cause de l'Autriche-Hongrie (cf. H. v. Hofmannsthal, *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, « Entstehung », in : *id.*, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, vol. 34: *Reden und Aufsätze 3 (1910-1919)*, p. 1181 (cité par la suite SW XXXIV, p. 1181). Le séjour d'Hofmannsthal en Suisse entre la fin du mois de mars et le milieu du mois d'avril 1917 fut entrepris pour des raisons assez similaires. Le succès rencontré par le discours sur l'Autriche (*Österreich im Spiegel seiner Dichtung*) a conduit plusieurs associations et organismes d'Allemagne comme de Suisse à inviter l'écrivain dans leur ville respective (cf. SW XXXIV, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, p. 811-812).

¹⁵ Hofmannsthal fut membre du « Cercle des Archives » (« Archivkreis ») fondé à Vienne en octobre 1914 à l'initiative de Leopold von Andrian, secondé par l'historien Hanns Schlitter (sur ce point, voir *infra*, 2. 1.). Lors de son premier séjour prolongé à Berlin, il put en outre participer aux réunions de la « Société allemande de 1914 » (« Deutsche Gesellschaft 1914 ») fondée en novembre 1915. Hofmannsthal, qui se rendit fréquemment dans les locaux de la « Société », put y rencontrer un certain nombre d'intellectuels et de diplomates avec lesquels il s'entretint à plusieurs reprises. Heinz Lunzer propose une analyse détaillée de la participation de l'écrivain à ces cercles, cf. H. Lunzer, *op. cit.*, p. 57-72 pour le cercle de Vienne et p. 169-174 pour celui de Berlin.

¹⁶ La collaboration avec Strauss et Reinhardt s'intensifia lors du premier long séjour de l'écrivain à Berlin. En ont résulté tout d'abord les ballets *La Flûte verte* (*Die grüne Flöte*) et *Les Bergères* (*Die Schäferinnen*), représentés dans la capitale au début de l'année 1916. Tout en s'entretenant avec Strauss de l'opéra *La Femme sans ombre*, dont ils poursuivaient ensemble la mise en œuvre, Hofmannsthal a par ailleurs envisagé une seconde version d'*Ariane à Naxos*, dont la première représentation eut effectivement lieu à Vienne en octobre de la même année. De la collaboration avec Reinhardt a par ailleurs résulté une adaptation des *Fâcheux* de Molière (*Die Lästigen*), représentée à Berlin en même temps que *La Flûte verte*. Hofmannsthal renouvela du reste l'expérience en reprenant, pendant l'été 1917, l'adaptation du *Bourgeois gentilhomme* de Molière qui faisait office d'introduction à la première version d'*Ariane à Naxos* en 1912. Il en fit une pièce autonome dont la mise en scène eut lieu en avril 1918. Il poursuivit en outre la rédaction de la comédie *L'Homme difficile* (*Der Schwierige*), qui rappelle par certains aspects sa propre adaptation des *Fâcheux* et fut représentée en 1919, la même année où eut lieu la première de l'opéra *La Femme sans ombre*.

flagrant de discernement¹⁷. Détracteur de la première heure¹⁸, Kraus n'a cessé d'exhorter l'écrivain au silence, s'appuyant pour ce faire sur les maladroites commises par son ami Hermann Bahr au début du conflit¹⁹. Il n'était pourtant pas le seul à désapprouver l'action militante de l'écrivain. Arthur Schnitzler, qui s'est bien gardé de l'imiter, manifeste une incompréhension courroucée à l'égard de son cadet. L'empressement de celui-ci à justifier l'implication militaire de l'Autriche-Hongrie sur les différents fronts lui était pénible²⁰. Même les enthousiastes de la première heure, qui avaient par la suite tempéré leurs élans, ne réfrénaient pas leurs critiques. Ainsi Robert Musil se livre en 1919 à une parodie moqueuse des idées défendues par Hofmannsthal²¹. La critique de Musil, reprise dans l'introduction d'un recueil d'articles récents²², appuie une opinion qui, depuis les années 1920, semble constituer un fait établi : en mettant son nom au service de la propagande austro-hongroise, Hofmannsthal aurait largement entaché son image d'intellectuel et d'écrivain. Ses écrits constituent pour beaucoup le paradigme d'un discours intellectuel utopiste qui expose une vision déformée de l'Autriche et de son poids culturel et géopolitique en Europe. Cité la plupart du temps dans le but de révéler ses

¹⁷ Karl Kraus, dont l'ironie mordante n'a pas épargné l'écrivain, écrit en 1916 : « Sein [Hofmannsthals] ganzer Ruhm, der immer auf so schwachen Beinen stand, daß er nun vollends militärtauglich wurde, ist ihm dabei eingefallen. [...] Herr Hofmannsthal, der vom Vaterland erwartet, daß es ihn nicht rufe, wenn er von Schlachtenruhm träumt, aber wenn er erwacht, ihm Grillparzers Ehren erweise [...], ist wie kaum einer aus der Schar geistiger Flüchtlinge um sein bißchen Besitzstand gebracht. Österreich irrt sich wie immer, wenn es in einem, der heute eben noch die Geschicklichkeit hat, sich mit dem Landesfarben zu schminken, seinen geistigen Vertreter sieht [...] », cf. K. Kraus, « Gruß an Hofmannsthal und Bahr », in : *Die Fackel*, vol. 18, mai 1916, n° 423-425, p. 41-52, ici p. 52.

¹⁸ Karl Kraus avait commenté avec force ironie la réponse d'Hofmannsthal à Gabriele d'Annunzio, auquel il reprochait en 1912 ses propos haineux à l'endroit de l'Autriche-Hongrie et de son souverain. Cf. RA1, *Antwort auf die Neunte Canzone Gabriele d'Annunzios*, p. 625-629 ainsi que Karl Kraus, « Glossen (Es wird ernst) », in : *Die Fackel*, vol. 13, n° 343/344, p. 44 sq. (cité aussi dans SW XXXIV, p. 426-427).

¹⁹ Hermann Bahr avait rédigé une lettre ouverte intitulée *Gruß an Hofmannsthal* parue le 26 août 1914 dans le *Neues Wiener Journal* et reprise ensuite dans le recueil *Kriegsseggen* (Munich, 1915, p. 9-11). Il y exprimait sa conviction qu'Hofmannsthal était au front et avait victorieusement progressé jusqu'au territoire polonais où l'y attendait son ami Leopold von Andrian. Toute autre était la réalité puisque l'écrivain avait déjà obtenu son rapatriement à Vienne, ce que Karl Kraus ne manque pas de rappeler avec ironie dans son article « Gruß an Hofmannsthal und Bahr » (*art. cit.*).

²⁰ Ayant appris qu'Hofmannsthal avait prononcé un discours inaugural lors d'une conférence organisée le 1^{er} février à Berlin pour saluer la résistance des troupes austro-hongroises contre les Italiens, Arthur Schnitzler écrit dans ses carnets : « Auch daß einer alles Mögliche tut, um nicht an die Front zu kommen (ganz gut), um endlich superarbitriert zu werden und dann eine (mag auch sein) glänzende Rede von "unserem Krieg" gegen Italien hält, ist mir eher zuwider », note du 21. II. 1916, in : Arthur Schnitzler, *Hugo von Hofmannsthal: Charakteristik aus den Tagebüchern*, notes réunies par B. Urban en collab. avec W. Mauser [Hofmannsthal-Forschungen, vol. 3], Fribourg en Brisgau, 1975, p. 41.

²¹ Dans l'essai *Buridans Österreicher*, rédigé au mois de février 1919, Robert Musil parodie les propos d'Hofmannsthal dans son article de 1917 intitulé *Die österreichische Idee* (cf. R. Musil, *Buridans Österreicher [1919]*, in : *id.*, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, publié par A. Frisé, Hambourg, 1955, p. 835-837, ici p. 835 et RA2, p. 454-458). Hofmannsthal y évoquait la capacité de l'ensemble danubien à réaliser la synthèse des éléments latins, germaniques et slaves au sein de l'Europe, ce que Robert Musil, qui écrit au moment de la proclamation de la nouvelle République d'Autriche, ne manque pas de critiquer.

²² Dieter Hornig, « Avant-propos », in : *Austriaca*, n° 74 (Vienne, "porta orientis"), 2013, p. 7-8.

« faiblesses d'analyse »²³, l'écrivain a paradoxalement acquis un statut exemplaire, au sens premier du terme²⁴. Un examen des travaux critiques consacrés à sa production « patriotique » permet de faire ressortir quatre motifs récurrents.

Le premier s'appuie sur le passé d'Hofmannsthal et l'image que celui-ci a laissée chez un grand nombre de critiques. Si une prise de distance avec l'esthétisme de ses jeunes années lui est concédée, elle ne semble pas, à leurs yeux, avoir modifié ses orientations intellectuelles après 1900. Comme l'ensemble de sa production antérieure à 1914, celle des années de guerre porterait le sceau de l'idéalisme platonicien qui caractérisait, selon eux, son œuvre de jeunesse²⁵. Un tel prisme déformant aurait rendu l'écrivain incapable d'affronter la réalité du déclin de la Monarchie habsbourgeoise. De prime abord, son engagement paraissait voué à l'échec et son « retrait dans la sphère esthétique » inévitable²⁶. La preuve semblait apportée par l'emploi d'un vocabulaire peu conforme à son propos.

²³ Jacques Le Rider emploie cette expression pour qualifier les écrits patriotiques de l'écrivain pendant la guerre, in : J. Le Rider, « L'idée autrichienne du Reich centre-européen », in : *id.*, *Hugo von Hofmannsthal : Historicisme et modernité*, Paris, 1995, p. 190.

²⁴ Les propos d'Hofmannsthal sont souvent cités pour illustrer l'enthousiasme patriotique d'août 1914 (cf. Manfred Rauchensteiner, *Der Tod des Doppeladlers: Österreich-Ungarn und der Erste Weltkrieg*, Graz ; Vienne, 1993, p. 101, ou encore Hans Weigel, « "Auch das war vorgestern". Bestandsaufnahme literarische Kriegspropaganda in der österreichischen Monarchie und im Deutschen Reich 1914-1918 », in : *id.* (et. al.), (éd.), *"Jeder Schuss ein Russ. Jeder Stoss ein Franzos". Literarische und graphische Kriegspropaganda in Deutschland und Österreich 1914-1918*, Vienne, 1983, p. 5-31, ici p. 12). Ils servent aussi parfois à montrer les carences d'analyse attestées chez de nombreux intellectuels commentant les événements guerriers. Cf. par exemple Fritz Fellner, « Die Historiographie zur österreichisch-deutschen Problematik als Spiegel der nationalpolitischen Diskussion », in : H. Lutz ; H. Rumpler (éd.), *Österreich und die deutsche Frage im 19. und 20. Jahrhundert. Probleme der politisch-staatlichen und soziokulturellen Differenzierung im deutschen Mitteleuropa*, Munich, 1982, p. 33-59, ici p. 37. Voir également le commentaire plus nuancé d'Helmut Rumpler dans son article « Das Deutsche Reich aus der Sicht Österreich-Ungarns », in : *id.* (éd.), *Innere Staatsbildung und gesellschaftliche Modernisierung in Österreich und Deutschland 1867/71 bis 1914*, Munich, 1991, p. 221-233, ici p. 224.

²⁵ Dans le deuxième volet d'une étude consacrée aux relations de l'écrivain avec des intellectuels tchèques, Martin Stern note : « Der Blick des Platonikers, der er war, blieb schmerzhaft auf den Verlust an Wirklichkeit gerichtet, den die Zertrennung seines bisherigen Lebensraumes der k. k. Monarchie in ihre Teile und Völker mit sich brachte », in : M. Stern, « Hofmannsthal und Böhmen (2) », in : *Hofmannsthal-Blätter*, printemps 1969, p. 102-135, ici p. 105. De son côté, Peter Christoph Kern, qui consacre une étude à l'évolution spirituelle de l'écrivain au début du XX^e siècle, relève chez ce dernier des raisonnements empreints d'idéalisme et, pour partie, d'irrationalisme (« Hofmannsthals idealistische, z. T. irrationale Gedankengänge », in : P. C. Kern, *Zur Gedankenwelt des späten Hofmannsthal. Die Idee einer schöpferischen Restauration*, Heidelberg, 1969, p. 22). Victor Suchy voit pour sa part dans le recours aux notions d'« Idée d'Autriche » et d'« Idée d'Europe » un emprunt au vocabulaire et à l'orientation générale de la philosophie platonicienne. Celui-ci empêcherait l'écrivain de développer une juste compréhension de la réalité complexe de la Monarchie danubienne et de sa place en Europe (cf. Victor Suchy, « Die "österreichische Idee" als konservative Staatsidee bei Hugo von Hofmannsthal, Richard von Schaukal und Anton Wildgans », in : Friedbert Aspertsberger (éd.), *Staat und Gesellschaft in der modernen österreichischen Literatur*, Vienne, 1977, p. 21-43, ici p. 23).

²⁶ Andreas Schumann, qui a consacré en 2000 un article à l'engagement intellectuel de l'écrivain pendant la guerre, conclut son analyse en ces termes : « der idealistische Rückzug ins Künstlerisch-Ästhetische vollzieht sich für Hofmannsthal nicht nur konsequent – er ist unausweichlich » (A. Schumann, « "Macht mir aber viel Freude". Hugo von Hofmannsthals Publizistik während des Ersten Weltkriegs », in : Uwe Schneider, Andreas Schumann (éd.), *"Krieg der Geister": Erster Weltkrieg und literarische Moderne*, 2000, p. 150).

L'argumentation de l'écrivain s'articule autour de ce qu'il nomme l'« Idée d'Autriche », qu'il adosse à une certaine conception de la « germanité » (« Deutsches Wesen ») et de ses manifestations en Europe. Hofmannsthal se réfère en outre souvent au passé glorieux de la Monarchie danubienne, notamment aux étapes de sa constitution, au XVIII^e siècle, en un ensemble politique cohérent. Aux yeux de plusieurs critiques, l'histoire devient sous sa plume l'agent de révélation d'une essence – cette « Idée de l'Autriche » –, qui constituerait le gage du maintien de la Monarchie danubienne dans ses fondements²⁷. L'écrivain tendrait à ôter aux événements passés leur dimension historique pour en faire les piliers d'une appréhension téléologique de la guerre et de son issue²⁸. Cette « ontologisation » du discours²⁹ induirait une incapacité à envisager la réalité complexe de la double Monarchie de même que les causes du conflit. La genèse de ce discours expliquerait donc pour une large part la forme et l'orientation que celui-ci revêt pendant la guerre.

Hermann Rudolph fut le premier à déceler chez l'écrivain une évolution reproduite chez un certain nombre d'intellectuels des pays germaniques. Elle consiste en la conversion d'une critique de la civilisation moderne en un discours promouvant les spécificités de la « culture » allemande et la supériorité qu'elle est censée conférer aux populations germaniques³⁰. Les raisons invoquées par H. Rudolph sont doubles. D'ordre psychologique, elles s'ancrent aussi dans une réalité sociale influant grandement sur les

²⁷ Quoiqu'elles adoptent une approche légèrement différente, les études de Peter C. Kern (*Zur Gedankenwelt des späten Hofmannsthal*, *op. cit.*) et d'Hermann Rudolph (*Kulturkritik und konservative Revolution: Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext*, Tübingen, 1971) concordent sur ce point. De même, celle légèrement postérieure d'Eckart Koester confirme l'analyse d'H. Rudolph, qu'il cite du reste à plusieurs reprises (E. Koester, *Literatur und Weltkriegsideologie: Position und Begründungszusammenhänge des publizistischen Engagements deutscher Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, Kronberg / Taunus, 1977). L'idée que l'écrivain défend une vision « ahistorique » et « ontologisante » de l'Autriche et aussi défendue dans des travaux plus récents, comme par exemple celui d'Eberhard Sauermaun, qui cite abondamment E. Koester et, par son entremise, H. Rudolph (E. Sauermaun, *Literarische Kriegsfürsorge: österreichische Dichter und Publizisten im Ersten Weltkrieg*, Vienne, 2000). Nous reviendrons dans le détail sur les positions respectives de ces auteurs (voir *infra*, paragraphe 1. 2.).

²⁸ Cf. H. Rudolph, *op. cit.*, p. 99-100 et p. 102.

²⁹ H. Rudolph analyse les propos tenus par l'écrivain pendant la guerre comme la tentative d'esquisser une « ontologie conservatrice » (« konservative Ontologie ») qu'il définit de la sorte : « [sie] tendiert [dazu], eine spirituelle Totalität als immer schon vorgängigen Bestimmungsgrund der geschichtlich-gesellschaftlichen Tatsächlichkeit zu etablieren » (H. Rudolph, *op. cit.*, p. 105-106). Plus haut dans le même paragraphe il avait déjà relevé une tendance chez l'écrivain qu'il désignait comme « [eine] spekulative Spiritualisierung Österreichs » (*ibid.*, p. 95, note 47). E. Koester, qui acquiesce à l'analyse d'H. Rudolph, n'hésite pas à reprendre l'expression « konservative Ontologie » dans le titre de l'un de ses paragraphes consacrés à Hofmannsthal (E. Koester, « Die "österreichische Idee": eine konservative Ontologie », in : *op. cit.*, p. 181).

³⁰ L'évolution relevée chez Hofmannsthal entre le début du siècle et la période du conflit consisterait en une conversion du « Kulturkritiker » en « Kulturkrieger » qu'on retrouverait chez de nombreux autres intellectuels de l'espace germanique. Ces catégories et leurs origines seront plus amplement discutées dans la suite du développement, qui s'appuiera, entre autres, sur l'étude de Barbara Beßlich intitulée *Wege in den "Kulturkrieg": Zivilisationskritik in Deutschland. 1890-1914*, Darmstadt, 2000. Voir *infra*, paragraphe 4. 2.

choix réalisés par l'écrivain. Souffrant d'un manque de reconnaissance sociale, celui-ci aurait souhaité transformer cette réalité. Dédaignant toutefois l'engagement politique, il aurait préféré œuvrer à une reconstruction intellectuelle des cadres de son existence³¹. L'instrumentalisation de l'histoire jouerait un rôle décisif dans cette entreprise. La pérennité supposée des représentations et des structures sociales passées devait permettre à celles-ci d'être restaurées après l'épreuve purificatrice de la guerre. Eckart Koester, qui développe les interprétations d'H. Rudolph, ajoute que l'engagement de l'écrivain n'était pas guidé par des considérations altruistes. Il aurait plutôt servi à défendre son statut social fragilisé et à promouvoir son engagement au titre de guide spirituel de la nation³². Ce point de vue est du reste renforcé par des travaux ultérieurs, tels celui d'Eberhard Sauermann, qui cite abondamment ses prédécesseurs³³. Pour autant, le travestissement de la réalité historique et politique dans le but inavoué de défendre des intérêts personnels ne constitue pas le motif le plus grave des critiques formulées.

Le souhait de défendre sa patrie et d'affirmer son rôle, prétendu, de guide spirituel aurait incité Hofmannsthal à chercher à tout prix une justification aux évènements meurtriers. La caution intellectuelle conférée au sacrifice humain – auquel il s'était si promptement soustrait – aurait induit une compromission morale entachant sa renommée d'écrivain. Jacques Le Rider souligne combien l'attitude réservée de Schnitzler tranche avec les gesticulations suspectes de son cadet, lequel n'aurait eu ni l'intelligence ni la dignité de se taire³⁴. Cette analyse est corroborée par Mathias Mayer, qui commente brièvement les essais de l'écrivain parus dans les premiers mois de la guerre. L'« aveuglement », dont témoigneraient ses écrits se serait doublé d'une « naïveté politique dangereuse »³⁵. Celui qui célèbre en 1915 la guerre comme un « évènement absolument gigantesque » engendrant une « grandiose dissonance » semblait, « d'un point de vue moral », « avoir

³¹ La problématique existentielle de l'écrivain, dont H. Rudolph souligne les motifs sociaux et psychologiques, constitue à son sens un élément de continuité remarquable de sa pensée. La guerre semblait toutefois pouvoir éliminer les causes de ses frustrations : « Der Gedanke der Aufhebung der Krise der Daseinsführung, polemisch sich abhebend von dem als überwunden oder überwindbar dargestellten Zustand der Krise der Daseinsführung in der Vorkriegszeit, bildet das Regulativ für Hofmannsthals Interpretation der Erscheinungen, auf die seine Aufsätze thematisch Bezug nehmen » (H. Rudolph, *op. cit.*, p. 90). Voir également E. Koester, *op. cit.*, p. 183-184.

³² Pour E. Koester, cette aspiration semble certes avant tout attestée chez l'écrivain allemand Rudolf Borchardt. Dans la mesure néanmoins où celui-ci était très lié à Hofmannsthal et s'est plusieurs fois entretenu avec lui pendant la guerre, il semblait évident pour le critique que cette aspiration se retrouvait chez l'écrivain autrichien, comme du reste chez bon nombre d'intellectuels allemands contemporains (cf. E. Koester, *op. cit.*, p. 125-132).

³³ E. Sauermann, « Schreiben im Namen des Vaterlands: Hofmannsthal », in : *id.*, *op. cit.*, p. 38-44.

³⁴ J. Le Rider, « Arthur Schnitzlers Identitätskrise während des Ersten Weltkrieges », in : Konstanze Fliedl (éd.), *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*, Vienne, 2003, p. 158-191.

³⁵ Mathias Mayer, « Die Strategie des Paradoxen », in : *id.*, *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik: historische und systematische Perspektiven*, Paderborn ; Munich, 2010, p. 169.

définitivement perdu tout crédit »³⁶. M. Mayer confirmait ce faisant l'analyse plus ancienne de Karl Müller, lequel notait que la lecture des articles de l'écrivain était à la limite du supportable³⁷. Le désastre intellectuel de cette entreprise aurait tout au plus été tempéré par la production esthétique à laquelle l'écrivain s'est consacré avec un regain d'énergie à partir de l'été 1917. Le caractère inévitable de ce repli sur la sphère esthétique semblait ainsi démontré.

Il ressort de ces analyses un consensus remarquable sur cette phase de l'existence et de la production d'Hofmannsthal. Les premières études qui lui sont consacrées dans les années 1970 ont fourni à celles qui les ont suivies une trame argumentative dont l'orientation n'a jamais été remise en cause. Passées les années 2000, les critiques semblent pouvoir se dispenser d'une vérification des fondements sur lesquels reposaient les travaux antérieurs. Le commentaire détaillé des productions de l'écrivain, tel qu'il était encore pratiqué par Peter Christoph Kern ou Hermann Rudolph, semble, à partir de cette date, être devenu superflu. Pour autant plusieurs aspects de ces analyses suscitent des interrogations.

L'interprétation de l'engagement d'Hofmannsthal pour sa patrie a toujours été liée à la façon dont son œuvre d'avant-guerre avait été perçue. L'empressement avec lequel la critique voit dans ses propos les traces d'un idéalisme platonisant s'explique par le fait qu'une telle orientation intellectuelle semblait présente dans ses écrits antérieurs. Les chapitres précédents ont pourtant souligné l'importance croissante que revêt dès avant la guerre la réalité empirique pour l'écrivain. En 1919, il réitérait sa conviction que l'homme « ne peut appréhender les idées nues, sans enveloppe ». « Ce que le monde renferme de plus précieux ne peut être saisi qu'au moyen des individus et des principes régissant leurs relations »³⁸. Si la réalité concrète n'est donc pas uniquement le fruit de calculs politiques et militaires, elle ne se dissout pas non plus dans la représentation idéalisée d'une réalité

³⁶ « [W]er den Krieg als "Ereignis gigantischer Art", als "grandiose Dissonanz" feiert, hat sich, nach moralischem Anschein, ein für alle Mal disqualifiziert », *ibid.*, p. 170. Mathias Mayer conclut cette brève analyse des essais de l'écrivain publiés dans la première phase de la guerre par ce commentaire : « [Hofmannsthals] peinliche, durch persönliche Ängstlichkeit [...] noch heiklere Kriegspublizistik ist [...] über weite Strecken der Ansteckung geschuldet, als eine Art Mitläufertum, das sich zu selbstverständigen drohte », Mathias Mayer, *op. cit.*, p. 170.

³⁷ Dans un article de 1999, Karl Müller évoque le « plaidoyer particulièrement pénible » que l'écrivain prononce en faveur du sursaut patriotique des peuples de l'Autriche-Hongrie. Quelques lignes plus loin, il commente deux articles publiés en 1915, dont il ne livre que quelques citations choisies : « Besonders schaurig kriegsverherrlichende Presseerzeugnisse sind sein *Geist der Karpathen* (1915) und *Die Taten und der Ruhm* (1915) », cf. Karl Müller « Hugo von Hofmannsthals Zeit- und Kulturkritik seit dem Ersten Weltkrieg », in : *Austriaca*, vol. 37, décembre 1993, p. 193-214, ici p. 199.

³⁸ « Die nackten Ideen kann man nicht prästieren; das Höhere der Welt wird nur an den Individuen faßlich und an den Ordnungen unter den Menschen », RA3, *Aufzeichnungen*, 1919, p. 553.

immuable. La confrontation des réflexions esthétiques et politiques de l'écrivain semble être nécessaire à l'explicitation de sa pensée. *La Femme sans ombre* illustre une certaine conception de l'humanité appuyée sur celle de la liberté et de la responsabilité constitutives de l'être humain. Rien n'autorise à disqualifier cette conception par le seul fait que l'écrivain ait choisi d'en approfondir les fondements à une époque où l'ardeur militaire, encouragée par les progrès techniques, semblait la bafouer. L'emploi par Hofmannsthal d'une rhétorique commune à un certain nombre d'intellectuels contemporains laisse certes penser qu'il adhère à leur discours. Toutefois, l'appropriation de ce vocabulaire n'indique pas le sens exact que lui confère l'écrivain. Du reste, son identité autrichienne, distincte de celle des intellectuels auxquels il semble faire écho, n'a que rarement été prise en compte. Le fait qu'Hofmannsthal se considère lui-même comme un représentant de la littérature « allemande » semblait justifier cette démarche. Pour autant, les définitions de la « germanité » et de la nation qu'il développe se distinguent de celles adoptées par nombre de ses contemporains. Envisagées à la lumière des caractères singuliers qu'elles arborent dans la Monarchie danubienne, ces deux notions revêtent un sens très particulier.

L'origine autrichienne d'Hofmannsthal joue, en vérité, un rôle déterminant dans l'orientation de sa pensée. Ses conceptions anthropologiques et éthiques ne peuvent être totalement dissociées du cadre géopolitique et culturel dans lequel elles ont mûri. Qu'un tel réexamen de son statut d'intellectuel autrichien ait été jugé nécessaire, voilà ce qu'atteste l'étude du chercheur suédois Fredrik Lindström parue en 2008 sous le titre *Empire and Identity: Biographies of the Austrian State Problem in the Late Habsburg Empire*³⁹. Ce travail cerne les spécificités du complexe politique danubien grâce à l'analyse des positions défendues par six de ses ressortissants de langue allemande. Parmi ceux-ci, Hofmannsthal constitue le seul écrivain, si l'on considère que Leopold von Andrian, auquel il est confronté, est appréhendé dans l'exercice de ses fonctions de diplomate⁴⁰. Au couple formé par les deux hommes est associé celui réunissant Ernst von Koerber – bureaucrate et homme d'Etat – et l'historien Heinrich Friedjung. Un troisième couple est formé par Josef Redlich et Karl Renner, homme politique social-démocrate. Les paragraphes consacrés à Hofmannsthal révèlent son souci précoce pour l'avenir de sa

³⁹ Fredrik Lindström, *Empire and Identity: Biographies of the Austrian State Problem in the Late Habsburg Empire*, West Lafayette (Indiana), 2008.

⁴⁰ Leopold von Andrian avait une solide formation de diplomate et représentait le Ministère des Affaires étrangères auprès des autorités allemandes établies dans les territoires polonais repris aux Russes. Voir aussi *infra*, 2. 5.

patrie. Sa tentative d'entrer au service du Ministère de la culture et de l'Education sous le gouvernement modérément progressiste de Koerber – tentative ruinée par la chute de celui-ci en 1904 – montre qu'il concevait fort bien l'intérêt d'une politique culturelle encouragée par le pouvoir central de Cisleithanie⁴¹. Son souhait ultérieur de tracer seul son chemin, en dehors des cadres institutionnels, exprime plutôt une défiance à l'égard de la paralysie politique de la double Monarchie, qu'un mépris de principe pour tout ce qui touche à la politique. Lindström met en évidence des déplacements d'accent successifs dans la pensée de l'écrivain qui ne remettent toutefois pas sa cohérence en cause. Cette pensée revêt un caractère dynamique qui témoigne de la capacité d'adaptation et de réorientation de son auteur. Lindström associe en outre l'analyse des essais consacrés aux événements guerriers à celle des écrits dramatiques et des réflexions esthétiques datant de la même époque. Il souligne par ce biais le caractère complémentaire de ces écrits. Son analyse révèle du reste que la pensée de l'écrivain est loin d'être déterminée par les discours ambiants conçus à la gloire de la nation et de la culture allemandes. Enfin, il montre que l'effondrement de la Monarchie n'a pas plus condamné l'écrivain au mutisme qu'il ne l'a détourné de la sphère politique⁴². Quoique ses entreprises ultérieures n'excèdent pas l'ambition de promouvoir une politique culturelle, elles témoignent du désir inentamé de tirer les enseignements du conflit et de ses conséquences en Europe.

L'étude de Fredrik Lindström rompt avec la monotonie des analyses produites depuis les années 1970. Elle est l'une des rares à prendre en compte, dans la discussion des positions d'Hofmannsthal, les particularités de la Monarchie danubienne et de l'identité de ses ressortissants. Pour autant, cette étude n'aborde qu'indirectement la problématique éthique qui sous-tend les réflexions de l'auteur. Cette dimension, négligée dans les écrits antérieurs à la guerre, n'est pas davantage mise en valeur dans la production contemporaine du conflit, bien que Lindström développe une argumentation bien distincte de celle de Karl Müller ou de Mathias Mayer. Ce chapitre propose donc d'enrichir les conclusions de Lindström en examinant les textes d'Hofmannsthal d'un autre point de vue. Il s'agit de mettre à jour et d'analyser la dimension éthique de ses réflexions consacrées à sa patrie, à la place de la germanité en son sein, ainsi qu'à la nature de l'identité européenne.

⁴¹ F. Lindström, *op. cit.*, p.114-116.

⁴² *Ibid.*, p. 137.

Les propos de l'écrivain ne sont pas vierges d'ambiguïtés et de maladresses, comme il sera montré dans les paragraphes suivants. La confrontation des écrits rédigés aux différentes phases du conflit révèle toutefois qu'il a été en mesure de préciser et, au besoin, de réorienter sa pensée, afin d'en mieux circonscrire les motifs. Ce chapitre s'ouvrira sur l'analyse de l'emploi du terme « Autriche » et de la conception de l'histoire à laquelle il est associé. Il se poursuivra par l'examen de la nature et du rôle attribué à la « germanité » en Europe et plus précisément dans l'espace danubien. Cette phase du développement mettra à jour les mises en garde réitérées de l'écrivain à l'endroit de ses contemporains d'Allemagne et d'Autriche, qu'il soupçonne de se méconnaître eux-mêmes. Elle montrera de quelle façon Hofmannsthal appréhende les formes de la germanité au sein de la Monarchie danubienne. Elle introduira ce faisant une nouvelle phase du développement consacrée à l'examen des liens entre la réalité politique de la double Monarchie et celle de l'Europe.

Cette section permettra de revenir sur le sens de l'articulation de l'« Idée d'Autriche » à celle d'Europe telle qu'elle est envisagée dans la seconde moitié du conflit. Une dernière partie examinera en détail les modalités de l'engagement d'Hofmannsthal dans le débat alimenté par ses contemporains tout au long du conflit. Sa pensée sera notamment confrontée à celle du philosophe allemand Rudolf Eucken, auquel il se réfère ponctuellement, ainsi qu'à celle de son compatriote et ami Hermann Bahr. Cette démarche permettra d'approfondir l'examen de la conception de l'identité européenne qu'Hofmannsthal n'aura de cesse, par la suite, d'illustrer au moyen de ses œuvres.

I. L'« Autriche » de 1914 et ses fondements historiques

En 1914, les pronostics les plus sombres prévalaient à l'endroit de l'Autriche-Hongrie. Son allié germanique avait vu avec appréhension le pouvoir du Habsbourg mis à mal par les revendications nationalistes des peuples de la double Monarchie. La France, qui, alliée à la Russie, soutenait aussi la Serbie, avait un intérêt certain à voir la puissance des Etats germaniques bridée. Il en allait de sa sécurité et de son rayonnement en Europe⁴³. La Russie, qui cherchait depuis longtemps à étendre son influence en Europe orientale, était

⁴³ Cf. Immanuel Geiss, « Deutschland und Österreich-Ungarn beim Kriegsausbruch 1914. Eine machthistorische Analyse », in : M. Gehler, R. F. Schmidt *et al.*, *Ungleiche Partner. Österreich und Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart, 1996, p. 394.

résolue à soutenir la Serbie en cas d'agression par la Monarchie⁴⁴. L'Angleterre enfin ne cachait pas son intention de s'allier à la France dans l'éventualité d'un conflit avec l'Allemagne⁴⁵. Si un affrontement militaire était donc attendu⁴⁶, son déclenchement a été précipité. La guerre, mobilisant au premier chef la double Monarchie et la Serbie, ne devait durer, selon les plus optimistes, que quelques mois. L'Autriche-Hongrie escomptait une victoire décisive, lui permettant d'asseoir ses positions vis-à-vis de la Serbie et de la Russie. Pourtant, les alliances défensives contractées ne pouvaient faire que le conflit restât local. Si son extension européenne était considérée par les puissances centrales comme prévisible, à défaut d'être souhaitée, rien ne pouvait garantir que l'Autriche-Hongrie soit en mesure d'y faire face. La mobilisation générale des peuples de la Monarchie, sans heurts notoires, a donc été très chaleureusement saluée. Hofmannsthal lui consacre un article paru le 1^{er} novembre 1914 dans un quotidien viennois. Par le biais de cette mobilisation générale, l'Autriche-Hongrie lui semble « s'approuver elle-même », malgré les difficultés rencontrées⁴⁷. Cette guerre, explique-t-il, place la double Monarchie devant la tâche difficile d'empêcher sa dissolution, donc de convaincre les peuples du bien-fondé de son maintien. La conception de l'histoire et celle de la Monarchie danubienne développées à l'appui de cette analyse servent de fondement à l'ensemble des contributions de l'auteur pendant la guerre. Avant d'en examiner la teneur, il convient de préciser l'usage que fait l'écrivain du terme « Autriche ».

1. 1. Quelle « Autriche » ?

Ce terme revêt sous sa plume des acceptions changeantes. L'expression « Autriche-Hongrie », employée dans l'article du 1^{er} novembre 1914, est absente des écrits ultérieurs. Hofmannsthal lui préfère le terme d'« Autriche » (« Österreich »), qui figure d'ailleurs dans le titre de l'article mentionné⁴⁸. Dans les deux cas, l'auteur désigne l'ensemble de la Monarchie danubienne, soit le fruit de l'union du royaume de Hongrie avec le reste des

⁴⁴ Cf. Aleš Skřivan, *Schwierige Partner. Deutschland und Österreich in der europäischen Politik der Jahre 1906-1914*, Hambourg, 1999, p. 393.

⁴⁵ Cf. Wolfgang J. Mommsen, « Der Erste Weltkrieg als Anfang vom Ende des bürgerlichen Zeitalters », in : *id.*, *Der Erste Weltkrieg. Anfang vom Ende des bürgerlichen Zeitalters*, Frankfurt am Main, 2004, p. 15-36, ici p. 29.

⁴⁶ Immanuel Geiss, *art. cit.*, p. 390.

⁴⁷ Le titre de l'article *Die Bejahung Österreichs* est repris dans le corps du texte sous cette forme : « Österreich-Ungarn bejaht sich in dieser Situation, wenn auch unter Schwierigkeiten », in : RA2, *Die Bejahung Österreichs. Gedanken zum gegenwärtigen Augenblick*, p. 356-359, ici p. 356.

⁴⁸ L'expression « Österreich-Ungarn » ne revêtait du reste aucun caractère officiel. Employée par commodité, elle était pourtant d'un usage fort répandu. Cf. Gerald Stourzh, « Die dualistische Reichsstruktur, Österreichbegriff und Österreichbewusstsein 1867-1918 », in : H. Rumpler (éd.), *Innere Staatsbildung, op. cit.*, p. 53-68, ici p. 59.

Etats héréditaires des Habsbourg – appelé par commodité « Autriche » – en vertu d'accords séculaires. L'expression « Autriche-Hongrie » tient compte des modifications intervenues en 1867, lorsque fut signé un accord entre les deux parties constitutives de la Monarchie habsbourgeoise⁴⁹. Le souhait d'appréhender l'ensemble de cette puissance danubienne transparait dans d'autres contributions de l'auteur. Le projet de constituer une *Bibliothèque autrichienne*, conduisant à une série de publications entre 1915 et 1917, entend aussi représenter toute la Monarchie danubienne⁵⁰. La première mouture de ce projet, ramené en raison des difficultés rencontrées à des proportions plus modestes, insistait sur cette compréhension extensive de l'« Autriche ». Quoiqu'ils respectent les limites juridiques des Etats des Habsbourg, les auteurs impliqués n'en concevaient pas moins ceux-ci comme un ensemble unitaire⁵¹. Néanmoins, le projet réalisé ne laisse place qu'aux Etats de l'Autriche historique, celle qui appartenait jusqu'au début du XIX^e siècle au Saint Empire romain germanique. Les provinces réunies dans le royaume de Hongrie s'en trouvent écartées. Par ailleurs, Hofmannsthal insiste dans d'autres publications sur son statut d'Autrichien de langue allemande. Le terme « Autriche » oscille donc entre deux acceptions : celle de la Monarchie danubienne et celle du noyau historique germano-slave, dans lequel l'élément germanique semble particulièrement mis en valeur. Lorsqu'il évoque par exemple le processus d'extension des Etats de la Maison d'Autriche,

⁴⁹ Le Compromis austro-hongrois de 1867, dont les clauses et les conséquences pour l'équilibre intérieur de la Monarchie habsbourgeoise seront évoquées plus loin, remodelait en profondeur l'Empire habsbourgeois fondé en 1804. Il posait une égalité de statut et de droits entre l'Archiduché d'Autriche, le Royaume de Bohême et celui de Galicie d'une part, et le royaume de Hongrie d'autre part. Chaque ensemble se trouvait doté d'un parlement et d'un budget propre. Le lien entre ces deux Monarchies autonomes résidait dans la présence d'un souverain unique ainsi que dans l'existence d'un nombre restreint de Ministères communs.

⁵⁰ Ce projet connut une première phase d'élaboration à l'automne 1914. Hofmannsthal envisageait de constituer un volume illustré rassemblant des contributions de différents auteurs consacrées à des lieux ou à des symboles particulièrement représentatifs de la Monarchie danubienne. Ce projet a évolué pour finalement donner lieu à la publication d'une « Bibliothèque », c'est-à-dire d'une série de petits volumes abordant chacun un de ces lieux symboliques. Le titre initial *Ehrenstätten Österreichs* fut abandonné au profit de celui de *Österreichische Bibliothek*. Celle-ci fut publiée aux éditions *Insel* en Allemagne entre 1915 et 1917 et regroupe un nombre total de vingt-six volumes (les titres en ont été rappelés par Jacques le Rider dans son article « Les projets éditoriaux de Hugo von Hofmannsthal durant la Première Guerre mondiale : de la Bibliothèque autrichienne à la Bibliothèque tchèque », in : Frédéric Barbier (éd.), *Est-Ouest : Transferts et réceptions dans le monde du livre en Europe (XVII^e-XX^e siècles)*, Leipzig, 2005, p. 283-292, ici p. 287-288). Une analyse des origines de ce projet est proposée par Martin Stern (« Hofmannsthal und Böhmen (1) », in : *Hofmannsthal-Blätter*, cahier 1, automne 1968, p. 3-30).

⁵¹ Cette précision est apportée par Hofmannsthal, qui supervisait le projet. Elle figure dans l'ébauche d'un article annonçant la publication des premiers volumes de la *Bibliothèque*, sous le titre initial *Ehrenstätten Österreichs*. Cet article, rédigé dans la première phase d'élaboration du projet, devait avoir pour titre le monogramme de la devise des Habsbourg A.E.I.O.V., dont la signification était adaptée à l'objet et aux circonstances de la publication (« *Aller Ehren Ist Oesterreich Voll* »). Evoquant les différents contributeurs mobilisés pour cette entreprise, Hofmannsthal explique : « *Österreich ist ihnen ein lebendiger Begriff: die staatsrechtlichen Trennungslinien achten sie unbedingt (sind ihnen sakrosankt), aber ihr Gefühl umfasst, wie die Erblande und Böhmen, so die in der Gesamtmonarchie zu einer untrennbaren Einheit mitgebundenen Kräfte und Werte Ungarns* », in : *Ankündigung A.E.I.O.V. Bücher aus Österreich* (novembre 1914), in : RA2, p. 429-431, ici p. 430.

l'écrivain envisage ce nouvel empire, à l'Est de l'Empire officiel, comme un second empire « germanique »⁵², quoi qu'il rassemblât un nombre important de slaves, de magyars et des populations latines.

Ici, nous touchons au cœur de sa pensée. Cette « germanité », dont les contours restent à définir, est étroitement associée dans son propos à une compréhension très souple de l'« Autriche » qui intègre les différentes phases de sa constitution en empire au centre de l'Europe. Les variations dans l'emploi du terme « Autriche » rendent compte du caractère polymorphe de ce que l'écrivain désigne aussi comme un complexe politique né d'un long processus historique⁵³. Elles révèlent du reste une pratique courante à l'époque, du moins chez les ressortissants de la partie occidentale de la Monarchie, laquelle était aussi désignée par commodité du nom de « Cisleithanie »⁵⁴. Les Hongrois en prenaient certes ombrage, car cette pratique tendait à dissimuler l'avancée que constituait pour eux le Compromis de 1867⁵⁵. Les changements intervenus alors ne pouvaient toutefois effacer en quelques années un usage établi dans les chancelleries d'empire et des puissances étrangères depuis la fin du XVII^e siècle⁵⁶. Du reste, la susceptibilité des Magyars à cet endroit ne pouvait être partagée par les Slaves réunis avec eux dans le royaume de Hongrie et très largement défavorisés par le Compromis. Celui-ci faisait du droit d'Etat un instrument employé par les Magyars afin de brider les droits nationaux des Slaves, des Allemands et des Roumains qui les côtoyaient au sein de cet Etat. L'écrivain cherchait, nous le verrons, à promouvoir une autre forme de relation entre les peuples, reposant sur une articulation différente entre le droit d'Etat et le droit national⁵⁷. La conception de

⁵² RA2, *Österreichische Bibliothek. Eine Ankündigung*, p. 432-439, ici p. 436.

⁵³ Pour désigner la Monarchie danubienne, Hofmannsthal emploie l'expression « historischer Machtkomplex », in : RA2, *Die österreichische Idee*, p. 454.

⁵⁴ L'emploi des termes non officiels « Cisleithanien » et « Transleithanien », forgés à partir du nom du fleuve de la Leitha, n'était qu'un pis-aller pour contourner les querelles nées en 1867 au sujet de la dénomination des deux complexes étatiques dont se composait la Monarchie habsbourgeoise, cf. Erich Zöllner, *Der Österreichbegriff. Formen und Wandlungen in der Geschichte*, Munich, 1988, p. 66.

⁵⁵ Les accords de 1867 plaçaient pour la première fois le royaume de Hongrie sur un pied d'égalité avec le reste des Etats patrimoniaux des Habsbourg désigné couramment par le terme « Autriche ». De simple partie d'un Empire unifié – l'Empire d'Autriche fondé en 1804 par l'Empereur François de Habsbourg-Lorraine –, il devenait un Etat distinct, lié à l'« Autriche » par un même souverain ainsi que des accords communs. Désireux de voir reconnaître leurs nouveaux statuts, les Hongrois se montraient irrités de ce que le terme « Autriche », consacré depuis des décennies par l'usage, continuât à être employé pour désigner l'ensemble de la double Monarchie. En témoigne la réaction d'un lecteur hongrois à l'unique poème rédigé à cette époque par Hofmannsthal en l'honneur de l'« Autriche » danubienne. Paru le 24 septembre 1914 avec un poème de Rudolf Alexander Schröder dans la *Neue Freie Presse*, ce texte avait incité un Hongrois à composer, dans une lettre adressée à la rédaction du quotidien, une suite au poème. Celle-ci rend hommage à l'implication militaire des Hongrois que ce lecteur jugeait sous-estimée par Hofmannsthal dans ses vers. Cf. H. Lunzer, *op. cit.*, p. 81-82.

⁵⁶ Cf. Pierre Béhar, *L'Autriche-Hongrie, idée d'avenir. Permanences géopolitiques de l'Europe centrale et balkanique*, Paris, 1991, p. 81-82.

⁵⁷ Ce point est approfondi plus loin dans le paragraphe 1. 3. 2.

l'Autriche danubienne qu'il défendait auprès de ses compatriotes, comme du reste de l'allié germanique et des pays neutres, devait l'y aider. Elle s'appuie sur une appréhension spécifique de l'histoire dont il importe de bien saisir la nature.

1. 2. Une certaine conception de l'histoire

1. 2. 1. L'« Autriche » comme « tâche à accomplir »⁵⁸

Tout comme l'emploi du terme « Autriche », la place qu'occupent l'histoire et certaines grandes figures historiques dans la pensée de l'auteur soulève quelques interrogations. L'article du 1^{er} novembre 1914 visait à combattre des préjugés bien établis. Ceux-ci faisaient de la Monarchie un Etat paralysé par des structures vieilles et incapable de faire face aux revendications nationales de ses peuples. La mobilisation de ces derniers en août 1914 semblait avoir suspendu cet immobilisme mortifère. En avait-elle pour autant supprimé les causes ? C'est ce que semble tout d'abord affirmer l'écrivain. L'allusion aux crises traversées au XIX^e siècle par la Monarchie tend à s'effacer derrière l'affirmation que « rien de ce qui a disparu une fois pour toutes ne peut se reproduire »⁵⁹. Toutefois, il nuance rapidement ses propos. La permanence des difficultés intérieures et extérieures de la Monarchie ne saurait, à son sens, être niée. Pour autant, la spécificité de chaque époque ménage aussi des possibilités nouvelles de résorber ces conflits⁶⁰. En outre, il convient pour l'auteur de considérer ce qui est non comme un donné immuable, mais comme une situation susceptible d'être modifiée⁶¹. Ces difficultés persistantes sont aussi le corollaire des particularités de l'« Autriche ». Elles constituent à chaque époque, quoi que sous des configurations distinctes, une provocation à l'action. Quelques semaines plus tard, Hofmannsthal publie un article aux propos plus explicites⁶². Paru le 10 janvier 1915 dans un quotidien berlinois, il reproduit l'idée d'une Monarchie danubienne animée par des forces de cohésion qui semblaient s'être peu à peu assoupies⁶³.

⁵⁸ « Österreich ist [...] eine ungelöste Aufgabe ». Cette expression figure dans l'article intitulé *Nous autres, Autrichiens, et l'Allemagne (Wir Österreicher und Deutschland)*, conçu dans les dernières semaines de l'année 1914 et paru le 10 janvier 1915 à Berlin dans la *Gazette de Voss (Vossische Zeitung)*. Cf. RA2, *Wir Österreicher und Deutschland*, p. 390-396, ici p. 393.

⁵⁹ « [...] nichts kehrt wieder, das einmal dahingegangen ist », RA2, *Die Bejahung Österreichs*, p. 358.

⁶⁰ « [...] manches von dem Österreich von 1830, dem Österreich von 1860 ist noch da [...]. Aber die Mischungen sind anders, die Möglichkeiten andere », *ibid.*, p. 358.

⁶¹ « Die Schwierigkeiten außen und innen scheinen immer wieder die hergebrachten, aber das Gegebene ist auch immer ein zu Veränderndes [...] », *ibid.*, p. 358-59.

⁶² Il s'agit de l'article *Wir Österreicher und Deutschland* précédemment cité (RA2, p. 390-396).

⁶³ « Österreich [ist] weniger als ein Erstarres und Gewordenes, denn als Werdendes und sich Verwandendes anzusehen », *ibid.*, p. 392.

La raison en est simple. L' « Autriche » constitue depuis toujours un organisme vivant dont la construction progressive a résulté des réactions opposées aux défis de l'histoire. Parce qu'elle repose sur une association de peuples, et qu'elle procède de vagues de colonisation successives, elle constitue moins un ensemble géopolitique stable qu'un Etat en perpétuelle reconfiguration. Au début du XX^e siècle, ce principe dynamique n'a rien perdu de son actualité. Le maintien de l'Autriche-Hongrie est suspendu au renouvellement de l'alliance des peuples – Allemands, Magyars, Slaves et les populations latines –, dont dépend en retour l'équilibre des grandes puissances européennes. Si l'idée d'un perpétuel retour du même transparaît dans ces propos⁶⁴, elle ne sert qu'à illustrer cette conviction : « l'Autriche n'est pas un donné, mais une tâche à accomplir »⁶⁵.

La conception de l'histoire exposée dans ces textes repose sur l'articulation de deux idées : celle de l'unicité de chaque époque, c'est-à-dire aussi des configurations politiques propres à chacune, et celle de la permanence d'un devoir : celui d'affronter le défi que pose l'évolution de ces configurations. Cette tâche implique une renégociation permanente des termes de l'union des peuples en une monarchie unitaire et l'adaptation des structures de celle-ci à la réalité mouvante de ses parties. Le maintien de l'Autriche-Hongrie était à ce prix. Pour cerner la complexité de cet ensemble géopolitique, Hofmannsthal pouvait s'appuyer sur les réflexions qu'il avait développées à l'échelle plus restreinte des individus. Dans son article de janvier 1915, il rappelle que rien dans l'histoire des peuples et des Etats ne peut être considéré comme définitivement achevé. « Tout ce qui a été entrepris par le passé, doit l'être à nouveau ; les expériences passées ressurgissent, sous une forme légèrement distincte, dans l'existence des contemporains » ; elles constituent un cercle dans lequel chacun se voit tenu d'agir⁶⁶.

Cette remarque développe une réflexion entamée avant la guerre et dont la préface à la réédition en 1913 du *Divan occidental-oriental* de Goethe portait témoignage⁶⁷. Elle se trouvait du reste approfondie à la même époque par la rédaction du livret et du conte analysés dans le chapitre précédent. Les propos de janvier 1915 replacent les préoccupations de l'écrivain induites par la guerre au centre des réflexions éthiques

⁶⁴ « Alles, was je da war, ist immer noch da; nichts ist erledigt, nichts völlig abgetan [...]. Immer wieder kommen Lagen, wo das in der Geschichte abgespiegelte Gewordene so ist, als hätte es sich nicht vorlängst vollzogen, sondern geschehe heute vor unseren Augen », in : *ibid.*, p. 392.

⁶⁵ « Österreich ist kein schlechthin Bestehendes, sondern eine ungelöste Aufgabe », *ibid.*, p. 393.

⁶⁶ « [A]lles Getane ist wieder zu tun; das Gelebte tritt, leise verwandelt, wieder in den Lebenskreis herein. So ist im Leben des Einzelnen, und der reifende Mensch wird es gewahr, dass nichts für immer hinter ihn tritt, sondern alles im Kreise um ihn verharrt », RA2, *Wir Österreicher und Deutschland*, p. 392.

⁶⁷ RA1, *Goethes "West-östlicher Divan"*, p. 438-442.

inaugurées bien avant celle-ci. Ils rappellent que la permanence d'un Etat dépend de sa capacité à s'adapter aux configurations de chaque époque sans toutefois renier son passé. Cet Etat ne peut en outre être considéré indépendamment des populations qui le composent. Le maintien de la Monarchie danubienne était suspendu au renouvellement par ces dernières de leur alliance en son sein. L'intérêt des peuples à demeurer unis dans cet ensemble devait primer sur celui de s'en détourner. Or, tout manquement ou conflit passé qui n'aurait pas trouvé de résolution satisfaisante ne pouvait, du fait de ses durables effets, qu'empoisonner leurs rapports à l'époque contemporaine. Cette conviction résultait de ses réflexions contemporaines sur la nature des relations unissant deux ou plusieurs individus entre eux. La pertinence de sa transposition à l'échelle des peuples de la Monarchie ne peut être vérifiée qu'en confrontant ses propos avec l'histoire de cet ensemble danubien. Cette vérification a rarement été entreprise par le passé. Elle n'a pas semblée nécessaire à certains critiques qui ont cherché à démontrer par d'autres voies combien la pensée d'Hofmannsthal revêtait un caractère profondément « ahistorique ».

Cet aspect, mis en évidence au début des années 1970, est également souligné dans des travaux plus récents. L'analyse proposée par Eberhard Sauerma⁶⁸ en 2000 témoigne par exemple de l'influence durable des conclusions formulées trente ans auparavant par Peter Christoph Kern, Hermann Rudolph et Eckart Koester⁶⁹. On a rappelé en introduction que les deux derniers appréhendaient la conception hofmannsthalienne de l'histoire et de l'Autriche comme un moyen de compenser des frustrations d'ordre social. L'image de l'« Autriche » développée par l'écrivain serait vierge des transformations ayant induit ce mal-être supposé. Cet ensemble organique serait le fruit d'une histoire appréhendée dans une perspective téléologique qui conférerait à cette dernière une remarquable cohérence⁷⁰. Dès lors, la guerre ne pouvait qu'aboutir à une consécration politique de cet ensemble danubien conçu comme un tout organique résistant aux assauts du temps⁷¹.

⁶⁸ Eberhard Sauerma, *Literarische Kriegsfürsorge*, *op. cit.*, sur Hofmannsthal p. 38-44.

⁶⁹ Peter Christoph Kern, *Zur Gedankenwelt des späten Hofmannsthal*, *op. cit.*, Hermann Rudolph, *Kulturkritik und Konservative Revolution*, *op. cit.* et Eckart Koester, *Literatur und Weltkriegsideologie*, *op. cit.*

⁷⁰ « Die von Hofmannsthal prätendierte Überwindung der modernen, bürgerlichen Gesellschaft versichert sich in der Reflexion auf Wesen und Mission Österreichs ihre Legitimation durch die Geschichte. Das Problem der Daseinsführung in der Zeit gerät in ihr zum formenden Prinzip eines der europäisch-deutschen Geschichte innerlichen Rhythmus; zugleich konstruiert sie diese als teleologischen Prozeß », H. Rudolph, *op. cit.*, p. 99, voir également *ibid.* p. 102. Peter C. Kern ainsi qu'Eckart Koester formulent des conclusions très proches dans leur contenu, comme du reste dans leur formulation. Cf. P. C. Kern, *op. cit.*, p. 17, ainsi qu'E. Koester, *op. cit.*, p. 180.

⁷¹ « Indem der Krieg die Liquidation der politischen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts, des bürgerlichen Liberalismus wie des politischen Nationalismus einleitet, muss er, nach Hofmannsthals Überzeugung, wieder an

Histoire et ontologie s'associeraient chez l'écrivain pour compenser ses difficultés à s'inscrire dans un environnement social et politique en mutation. Ses écrits en offriraient une double preuve. Ils comportent tout d'abord l'éloge d'une « Idée d'Autriche » qui semble offrir à sa vision de la Monarchie le substrat ontologique souhaité⁷². Par ailleurs, Hofmannsthal isole dans l'histoire de l'« Autriche » des figures et des événements censés manifester un principe supérieur présidant à la destinée de cet ensemble. Peter C. Kern offre un examen approfondi de cette « Idée d'Autriche »⁷³, tandis qu'E. Koester analyse l'emploi argumentatif des grandes figures de l'histoire de la Monarchie par l'écrivain⁷⁴. Ces travaux ne sont pourtant pas vierges d'ambiguïtés, qu'il s'agira de mettre en évidence dans la suite du chapitre. On peut souligner pour l'heure que leurs auteurs se fondent avant tout sur le constat de l'emploi par Hofmannsthal de termes et de motifs également attestés chez d'autres intellectuels contemporains. Ce recours révélerait une pratique courante consistant à élaborer une « métaphysique de l'histoire »⁷⁵ mise au service d'un discours partisan. On peut néanmoins objecter que le recours à un vocabulaire ou une rhétorique donnés ne permet pas d'expliquer l'usage qui en est fait. Cette objection sera appuyée par des analyses ciblées à plusieurs étapes de ce chapitre. Il convient pour l'instant de montrer à quelle fin l'auteur recourt à des figures historiques pour étayer ses propos, quelles raisons ont présidé à ses choix et quel sens recouvre cette « Idée d'Autriche » à laquelle il associe ces personnes.

jene vorrevolutionäre, alteuropäische Tradition anschließen, als deren Bewahrer er Österreich versteht », H. Rudolph, *op. cit.*, p. 96.

⁷² *Ibid.*, p. 99-100.

⁷³ Cf. P. C. Kern, *op. cit.*, p. 13-22.

⁷⁴ Eckart Koester explique : « Hofmannsthals Ausführungen [vermögen] ihre Argumente zur Stärkung der österreichischen Kriegsmoral ausschließlich aus dem Bereich der Historie zu beziehen, indem sie bestimmte Momente der historischen Tradition selektieren und metaphysizieren, d. h. zur Evidenz eines "Höheren" erklären, dem der "Zoll unbedingten Ehrfurcht" zu entrichten sei », E. Koester, *op. cit.*, p. 182. E. Koester fonde ses remarques sur celles formulées par H. Rudolph. On a souligné par ailleurs la grande parenté des conclusions exprimées par Eberhard Sauer mann avec celles d'Eckart Koester et d'Hermann Rudolph avant lui. Les propos de ce dernier n'ayant pas semblé devoir être soumis à un examen critique, il ressort de ces analyses une grande continuité.

⁷⁵ Cette expression fut à l'origine employée par Hermann Lübbecke à propos de Rudolf Eucken (cf. Hermann Lübbecke, *Politische Philosophie in Deutschland*, Bâle ; Stuttgart, 1963, p. 186). Ce faisant, on trouve dans les analyses consacrées à Hofmannsthal des expressions ou des remarques similaires. Peter C. Kern note qu'Hofmannsthal fait abstraction des événements historiques concrets pour élaborer sa conception de l'histoire (*op. cit.*, p. 17), tandis qu'Hermann Rudolph souligne que cette conception procède directement d'une « ontologie conservatrice », qu'il décrit en ces termes : « [diese Ontologie] tendiert dazu, eine spirituelle Totalität als immer schon vorgängigen Bestimmungsgrund der geschichtlich-gesellschaftlichen Tatsächlichkeit zu etablieren » (*op. cit.*, p. 105-106). Dans une perspective analogue, E. Sauer mann relève dans les écrits d'Hofmannsthal une tendance qu'il qualifie de « Spiritualisierung des Historischen », expression qui rappelle fortement la « spekulative Spiritualisierung Österreichs » évoquée par H. Rudolph (E. Sauer mann, *op. cit.*, p. 41 et H. Rudolph, *op. cit.*, p. 95).

1. 2. 2. Le Prince Eugène et Marie-Thérèse : place et rôle de deux grandes figures autrichiennes dans la pensée d'Hofmannsthal

Selon Hermann Rudolph, l'histoire appréhendée par Hofmannsthal consiste en une réalité spirituelle revêtant les caractères immuables d'un principe ontologique. La guerre, explique pour sa part Eckart Koester, constituerait pour l'écrivain une preuve de l'existence d'une « Idée d'Autriche », au même titre que les hauts faits des personnages qu'il évoque. Articulé à cette conception téléologique de l'histoire, le postulat d'une telle « idée » servirait à donner un sens à la guerre et au maintien de l'Autriche-Hongrie. Pour autant, une relecture des textes où apparaissent les figures du Prince Eugène et de Marie-Thérèse d'Autriche permet d'inverser le sens de ces analyses. L'histoire n'y est pas réinterprétée à l'aune d'une réalité ontologique postulée. L'auteur souligne que ce sont au contraire les configurations historiques des XVII^e et XVIII^e siècles qui ont fait naître dans l'esprit du stratège le projet d'un nouvel ordre géopolitique. L'impératrice a ensuite cherché à lui conférer un cadre politique cohérent et durable. Voilà ce qu'une confrontation des textes avec les faits historiques qui y sont évoqués doit permettre de montrer.

Il est étonnant que le choix de ces deux personnages n'ait jamais fait l'objet d'une analyse très poussée. Parce qu'il portait sur des figures renommées alimentant le mythe d'une Autriche glorieuse, ce choix semblait relever de l'évidence. Dans l'urgence où il se trouvait de justifier le statut privilégié qu'il avait obtenu⁷⁶, l'écrivain n'aurait pas hésité longtemps avant de s'y référer. Wolfgang Nehring montre pour sa part qu'Hofmannsthal ne cherche nullement à étudier de façon approfondie l'histoire de l'« Autriche »⁷⁷. Son but est de poser les fondements de ce que le critique nomme une « mémoire culturelle », destinée à montrer le bien-fondé d'un maintien de la Monarchie⁷⁸. Sans être fausse, cette analyse passe un peu vite sur les raisons ayant présidé aux choix de l'auteur. D'autres figures auraient pu servir ses fins de façon encore plus efficace. Une femme – même de la stature de Marie-Thérèse – n'était peut-être pas des plus aptes à promouvoir l'entreprise

⁷⁶ Voir *supra*, Remarques introductives.

⁷⁷ « Hofmannsthals Hinweise auf den Prinzen Eugen und die Kaiserin Maria Theresia wollen nicht Historie vermitteln, sondern Vorbilder für die eigene Zeit aufstellen », note Wolfgang Nehring. Plus loin, il ajoute : « Wenn er sich der historischen Vergangenheit zuwendet, dann nicht wie Ranke um ihrer selbst willen, um zu wissen, "wie es wirklich gewesen ist?" », cf. Wolfgang Nehring, « Der Prinz Eugen und Maria Theresia. Wiederbelebte Geschichte und Gedächtnis bei Hofmannsthal im Ersten Weltkrieg », in : *Studia austriaca*, vol. 13, 2005, p. 9 et p. 13.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 13. W. Nehring s'appuie ici sur la notion de « mémoire culturelle » étudiée par Jan Assmann dans *La mémoire culturelle : écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques* (traduction française de Diane Meur), Paris, 2010.

virile du combat au front. Quant au Prince Eugène, ses origines pouvaient éveiller bien des susceptibilités. N'était-il pas Français, doté de surcroît, par sa mère, d'origines italiennes ? Et n'avait-il pas, pour comble, négligé d'apprendre l'allemand⁷⁹ ? Tant qu'à mobiliser les troupes impériales contre celles de la France, puis de l'Italie, l'écrivain aurait aussi bien pu choisir l'Archiduc Charles⁸⁰ ou le Maréchal Radetzky⁸¹. Son choix répondait visiblement à d'autres préoccupations que celle de ménager la susceptibilité des censeurs et d'offrir des exemples virils et consensuels.

À celui qui devint, malgré ses origines, lieutenant général des armées impériales, sont consacrées trois publications distinctes. La première consiste en un article célébrant, comme le titre l'indique, « la mémoire du Prince Eugène »⁸². La seconde revêt la forme d'un récit populaire rédigé par Hofmannsthal et agrémenté d'illustrations destinées, entre autres, à aiguïser l'imagination des enfants⁸³. La troisième est un recueil de lettres et d'extraits des mémoires du stratège et constitue le dix-septième volume de la *Bibliothek autrichienne*⁸⁴. L'article d'août 1915, qui présente cette collection, mérite d'ailleurs l'attention⁸⁵. Tout en rappelant que cette publication trouve dans l'histoire autrichienne

⁷⁹ Dans un article paru à la Noël 1914 dans le supplément de la *Neue Freie Presse*, Hofmannsthal célèbre la mémoire du Prince Eugène tout en rappelant les singularités de son personnage : « Er kam aus der Fremde, er hat die deutsche Sprache nie beherrschen gelernt, und er wurde ein deutscher Nationalheld [...] », in : RA2, *Worte zum Gedächtnis des Prinzen Eugen*, p. 377.

⁸⁰ L'Archiduc Charles de la Maison de Habsbourg-Lorraine a infligé en 1809 une première défaite aux troupes napoléoniennes qui avaient pénétré en Autriche et envahi Vienne. Bien que cette victoire autrichienne à la bataille d'Aspern ait coûté de nombreuses pertes du côté autrichien, le souvenir de l'Archiduc victorieux se maintint dans la mémoire populaire au titre de véritable légende.

⁸¹ Le Maréchal Radetzky, commandant en chef des armées autrichiennes en Lombardo-Vénétie, était, avec l'Archiduc Charles, l'une des figures les plus populaires en Autriche. Ses hauts faits militaires, lors des campagnes contre Napoléon Bonaparte, furent eux aussi érigés en légende. Sa victoire sur les Piémontais lors de la bataille de Custoza fut louée par Johann Strauss père, qui lui consacra une marche militaire intitulée *La Marche de Radetzky*. L'instrumentalisation de cette figure est attestée depuis les années 1848 jusqu'à la guerre de 1914, comme l'atteste l'étude de Laurence Cole intitulée « Der Radetzky-Kult in Zisleithanien 1848-1914 », in : *id.* (éd.), *Glanz – Gewalt – Gehorsam. Militär und Gesellschaft in der Habsburgermonarchie (1800 bis 1918)*, Essen, 2011, p. 243-267.

⁸² *Ibid.*, p. 375-383.

⁸³ Cf. *Prinz Eugen der edle Ritter*, E, p. 320-341. L'ouvrage parut une première fois en 1915 aux éditions Seidel à Vienne. Il comporte douze lithographies du peintre et graphiste Franz Wacik qui illustrent le texte d'Hofmannsthal (*Prinz Eugen der edle Ritter: Sein Leben in Bildern*, raconté par Hugo von Hofmannsthal et illustré par Franz Wacik (12 lithographies originales), Vienne : Seidel, 1915, réédité en 1918).

⁸⁴ Si Hofmannsthal semble avoir eu l'initiative de ce choix, il n'a pas été l'artisan de ce recueil. Les extraits de la correspondance et des mémoires d'Eugène semblent avoir été rassemblés par Irma Hift, comme le révèlent les renseignements bibliographiques fournis dans l'exemplaire de 1916 (*Prinz Eugen. Aus seinen Briefen und Gesprächen*, textes choisis par Irma Hift [= *Österreichische Bibliothek*, vol. 17], Leipzig, 1916). Hofmannsthal consacre néanmoins quelques mots à ce recueil dans une note d'avril 1916 annonçant la publication des nouveaux numéros de la collection. Cf. RA2, *Österreichische Bibliothek. Voranzeige der Bändchen 14-19 vom Herausgeber*, p. 440-442, ici p. 441.

⁸⁵ RA2, *Österreichische Bibliothek. Eine Ankündigung*, p. 432-439.

un précédent⁸⁶, l'écrivain réitère sa conviction que l'« Autriche » est une et unie⁸⁷. La conscience de cette unité organique, et de la vitalité inentamée qui l'anime, exige néanmoins d'être en permanence entretenue. En dépend le maintien de la Monarchie. Dans ce contexte, le rappel des hauts faits du Prince Eugène revêt, aux yeux de l'écrivain, une importance particulière : « nous devons, si nous voulons prévenir notre perte, nous battre pour accomplir son testament », explique-t-il⁸⁸. Reste à déterminer en quoi ce dernier consiste vraiment.

Les raisons qui ont poussé le jeune Prince à se détourner de Louis XIV pour rejoindre Léopold I^{er}, son rival à la tête du Saint-Empire, demeurent assez obscures. Victor-Lucien Tapié suggère que le désir de participer à la bataille pour libérer Vienne du siège ottoman a précipité sa décision⁸⁹. On peut aussi en chercher la raison dans le comportement du monarque français, lequel a refusé de confier au tout jeune homme le commandement d'un régiment. La lutte concomitante contre les Français à l'Ouest et les Ottomans à l'Est allait donc être l'instrument de sa renommée. C'est dans le combat contre ces derniers que la réussite d'Eugène fut, de son vivant, la plus manifeste. Une campagne victorieuse, menée à partir de 1715 contre les troupes du Sultan, a permis la reconquête des territoires inscrits dans l'ancien royaume de Hongrie. Si l'extension territoriale maximale de ces conquêtes, atteinte en 1718, a été par la suite remise en question⁹⁰, le sens de cette poussée vers l'Est ne s'est jamais inversé. Ces campagnes contre les Ottomans, dont les plus décisives ont été menées sous le commandement d'Eugène, ont changé la nature de l'« Autriche ». D'association d'Etats patrimoniaux intégrés dans le Saint-Empire, elle devenait une puissance centre-européenne. Sa fondation ne garantissait pas seulement l'intégrité des possessions patrimoniales des Habsbourg. Elle redoublait aussi la sécurité du corps germanique sur son flanc est.

L'« idée » de cette nouvelle « Autriche » n'avait pas été le fruit des prétentions impérialistes des Habsbourg. Après la libération de Vienne et la prise de Belgrade, l'Empereur aurait volontiers conclu une paix de compromis avec le Sultan afin de reporter

⁸⁶ Il s'agit des *Feuillets patriotiques* (« Vaterländische Blätter »), publiés entre 1808 et 1814. L'initiative de ces feuillets revient au Comte Stadion, Ministre autrichien des Affaires étrangères sous François II (François I^{er} d'Autriche), puis Ministre des Finances dans le cabinet de Metternich.

⁸⁷ « Österreich hat in diesen Tagen [...] wieder offenbar gemacht, dass es *ein Wesen* ist [...] », in : RA2, *Österreichische Bibliothek* (1915), p. 433

⁸⁸ « [W]ir müssen, wofern wir uns nicht aufgeben, um die Vollstreckung seines [i. e. Eugens, P. B.] Testaments ringen [...] », RA2, *Österreichische Bibliothek. Eine Ankündigung*, p. 436.

⁸⁹ Victor-Lucien Tapié, *Monarchie et peuples du Danube*, Paris, 1969, p. 177-178.

⁹⁰ La Petite Valachie (aujourd'hui une province de Roumanie), la frange septentrionale de la Serbie ainsi que celle de la Bosnie, qui étaient passées en 1718 sous la souveraineté du Habsbourg, furent à nouveau perdues en 1739. Seul le Banat, conquis en même temps que ces provinces, demeura sous domination habsbourgeoise.

ses efforts à l'Ouest⁹¹. C'était néanmoins exposer tout un flanc du Saint-Empire à un danger permanent. Une fois les troupes ottomanes reconstituées, la bataille pour la conquête de l'Europe centrale avait rapidement repris. Cette idée de consolider l'extension des Etats des Habsbourg à l'Est avait donc mûri dans l'esprit d'un de leurs plus valeureux serviteurs. Les raisons de ce dernier étaient de nature pragmatique : cette extension territoriale répondait à une nécessité d'ordre géostratégique et politique. L'« Idée d'Autriche » que mentionne Hofmannsthal a donc des origines lointaines ; elle est le fruit d'une conjonction de faits historiques et géopolitiques qu'il est aisé de démontrer. Elle a permis de conférer à l'« Autriche » une extension et un rôle stratégique qui, en 1914, n'avaient rien perdu de leur actualité. Née de la vision d'un génial stratège, l'« Autriche » moderne avait toutefois trouvé une concrétisation fragile. Celle-ci reposait sur le maintien d'une force armée nombreuse et prête à reprendre la lutte en cas de nouveaux assauts. Clairvoyant, Eugène avait recommandé au Habsbourg de faire de ses possessions un tout : un *Totum*⁹². Il revint à Charles VI d'abord, puis à Marie-Thérèse ensuite⁹³, de mettre en pratique ses conseils en usant d'instrument modernes permettant d'établir entre leurs sujets une cohésion durable.

Comme le suggère Wolfgang Nehring, il est probable qu'Hofmannsthal, lassé de voir les combats s'éterniser, ait progressivement reporté son attention sur l'Impératrice⁹⁴. Néanmoins, le souhait de lui consacrer un volume dans ce qui devait devenir la *Bibliothèque autrichienne* était arrêté depuis novembre 1914⁹⁵. Par ailleurs la publication de l'article de 1917 consacré à Marie-Thérèse concordait avec la commémoration du deux-centième anniversaire de sa naissance⁹⁶. Du reste, le choix d'évoquer en premier lieu les hauts faits du stratège répondait à une logique chronologique. En s'appuyant sur les campagnes victorieuses et les conseils d'Eugène, Marie-Thérèse a mené à bien son œuvre réformatrice. Dans l'article de la Noël 1914, Hofmannsthal évoque aussi les

⁹¹ Victor-Lucien Tapié, *Monarchie et peuples du Danube*, op. cit., p. 177.

⁹² Ce conseil s'appuyait sur la connaissance qu'avait Eugène de l'administration de Louis XIV et de l'importance conférée par ce dernier à l'unification de ses territoires pour fonder un pouvoir solide. Cf. V.-L. Tapié, *L'Europe de Marie-Thérèse : du Baroque aux Lumières*, Paris, 1973, p. 6.

⁹³ Par la « Pragmatique Sanction », promulguée en 1713, l'empereur Charles, sous le règne duquel le prince Eugène remporta de brillantes victoires, renforça la cohésion des territoires héréditaires de la Maison de Habsbourg. Cet édit garantissait en outre la transmission du pouvoir impérial, après la mort de Charles VI, à sa fille, Marie-Thérèse.

⁹⁴ Cf. Wolfgang Nehring, art. cit., p. 19.

⁹⁵ Il est fait mention de Marie-Thérèse dans une liste établie en novembre 1914. Celle-ci ponctue le brouillon de l'article qui devait annoncer la publication de la *Bibliothèque autrichienne* dans sa première mouture, cf. RA2, *Ankündigung A.E.I.O.V. Bücher aus Österreich*, p. 431.

⁹⁶ RA2, *Maria-Theresia. Zur zweihundertsten Wiederkehr ihres Geburtstages*, p. 443-453.

mesures appliquées à l'initiative d'Eugène dans les territoires conquis⁹⁷. L'établissement de colons dans ces territoires, ainsi que les travaux d'assainissement pour rendre ceux-ci cultivables, n'ont certes pas été inaugurés par lui⁹⁸. Il lui revient toutefois d'avoir intensifié et systématisé cette pratique dans les provinces du royaume de Hongrie fraîchement reconquises⁹⁹. Par son activité de mécène et de grand bâtisseur, il a en outre permis le développement progressif de la civilisation occidentale jusque dans ces territoires à l'Est, ainsi qu'au Sud, sur le rivage adriatique¹⁰⁰. Cette politique faisait partie intégrante de la volonté de faire des Etats des Habsbourg un ensemble unifié, quoique non uniformisé. Cette ambition fut aussi celle qui guida l'œuvre réformatrice de Marie-Thérèse.

L'écrivain souligne en premier lieu les qualités humaines de l'Impératrice¹⁰¹. La rédaction du conte à la même époque a visiblement influé sur la peinture de son caractère. Marie-Thérèse n'en est pas moins présentée comme la véritable fondatrice de l'Autriche moderne telle qu'elle a perduré sous des configurations assez stables jusqu'au début du XX^e siècle¹⁰². Si son gouvernement a pu s'inspirer des pratiques absolutistes de son temps, celles-ci ont été subordonnées au respect des spécificités des Etats rassemblés sous son autorité¹⁰³. Nous reviendrons sur les difficultés nées de cette pratique centralisatrice.

⁹⁷ Cf. RA2, *Worte zum Gedächtnis des Prinzen Eugen*, notamment p. 380-382.

⁹⁸ Léopold I^{er} avait confié à une commission spéciale, placée sous l'autorité de l'évêque de Győr, la tâche d'organiser les territoires reconquis de Hongrie et de procéder en premier lieu à l'implantation de colons. Sur ce point, voir V.-L. Tapié, *Monarchie et peuples du Danube*, p. 166-169.

⁹⁹ Hofmannsthal l'évoque dans son article de décembre 1914 en ces termes : « Hinter seinem Heer geht der Pflug und im Walde die Axt des Kolonisten. Er besiedelt das verödete Kroatien, Syrmien, das Banat. Die Warasdiner Grenzer, die Banater Schwaben, sind von ihm angepflanzt. Er rodet Dickicht aus, er legt Sümpfe trocken, er baut Straßen und Brücken. Sein Feldherrnstab, das Symbol der zerstörenden Kriegsherrschaft, befruchtet die Länder und weckt das erstarrte Leben auf », RA2, *Worte zum Gedächtnis des Prinzen Eugen*, p. 380-381. Les termes dans lesquels l'auteur présente l'œuvre administrative d'Eugène sont très élogieux. Ils renvoient toutefois à une réalité attestée par les historiens. Les territoires repris aux Ottomans étaient à l'état de friche et la population connaissait une grande misère. La tâche était énorme et devait mobiliser aussi bien le savoir technique des ingénieurs que la clairvoyance de ceux qui, à l'instar d'Eugène, supervisaient l'opération. Voir sur ce point Georg Piltz, *Prinz Eugen von Savoyen. Weg und Werk des edlen Ritters. Biografie*, Berlin, 1991, p. 282-284.

¹⁰⁰ Hofmannsthal ne manque pas d'évoquer cette autre facette de l'œuvre d'un homme dont la polyvalence explique l'intérêt appuyé qu'il lui porte (« Er gründet, wo er hinkommt, und was er gründet, hat Bestand. Triest ist sein Werk. Er baut, er schmückt, er veredelt, er beschenkt », *ibid.*, p. 381).

¹⁰¹ Cf. RA2, *Maria Theresia. Zur zweihundertsten Wiederkehr ihres Geburtstages* (1917), p. 443-453.

¹⁰² S'inspirant des propos de Jacob Burckhardt dans ses *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Hofmannsthal identifie dans la personne de l'impératrice la réunion de forces conservatrices et transformatrices (cf. Jakob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, publié par Jakob Oeri, Berlin ; Stuttgart, 1905, p. 231 et RA2, *Maria Theresia*, p. 444). C'est à ce titre qu'elle a pu fonder une entité territoriale et politique qui s'est maintenue jusqu'au déclenchement du nouveau conflit mondial : « Für uns ist über alles wichtig die Ordnung der Dinge, die mit ihr begonnen hat und noch fortwirkt » (*ibid.*, p. 452).

¹⁰³ Cette conformation aux réalités géopolitiques des Etats danubiens plutôt qu'aux pratiques et aux concepts promus à son époque est dûment soulignée par Hofmannsthal : « Die in der Zeit liegende Idee mußte durchgeführt werden, aber mit einer unbedingten Schonung der Kräfte des Beharrens » (RA2, *ibid.*, p. 445). Il ajoute plus loin que sa « méfiance à l'égard des concepts » était compensée par la confiance qu'elle vouait aux individus dont elle s'entourait et aux peuples sur lesquels elle régnait (*ibid.*, p. 452).

Il convient pour l'heure de souligner en quoi les essais consacrés à ces deux figures confirment la conception de l'histoire esquissée par l'écrivain dans ses premiers articles.

1. 2. 3. L'« Autriche » ou les raisons d'une permanence

Dans son article de 1914 consacré au Prince Eugène, Hofmannsthal cherche à cerner les motifs ayant présidé à ses campagnes victorieuses et à son œuvre d'administrateur. C'est dans ce contexte qu'il recourt à la notion d'« esprit ». Les propos consignés dans les lettres et les mémoires du stratège témoignent à ses yeux de sa sagacité : « ses paroles portent l'empreinte de son esprit », rappelle Hofmannsthal. Or, « ce que l'esprit saisit revêt une permanente actualité, car il ne saisit que l'essentiel »¹⁰⁴. La lecture de ces propos peut certes faire douter de leur pertinence historique. Celle-ci apparaît néanmoins lorsqu'on s'attache à définir en quel sens l'écrivain emploie et associe les notions d'« esprit », d'« actualité » et de « vitalité ».

Les campagnes du Prince Eugène se sont appuyées sur une connaissance approfondie des territoires convoités et de l'importance stratégique de leur reconquête. Eugène a entrevu la possibilité d'une orientation nouvelle de l'« Autriche » que sa configuration de l'époque ne laissait pas immédiatement supposer. Selon lui, cette « Autriche », terre du Saint-Empire, ne pouvait que se muer en puissance territoriale d'Europe centrale. Le maintien de son intégrité dépendait de l'adoption d'une politique qui tienne compte de son extension comme de ses composantes ethniques. La cohérence de l'Europe centrale résultait de la présence du Danube, autour duquel plusieurs peuples s'étaient établis et avaient développé des échanges. De la maîtrise des territoires bordant le cours du fleuve dépendait aussi celle de l'accès à la mer Noire. Les gains économiques escomptés étaient toutefois subordonnés à l'établissement d'une paix durable dans ces territoires. Le fondement de ce nouvel empire, parce qu'il consistait en des configurations géographiques immuables, revêtait un caractère pérenne. Seule l'organisation politique de cet Etat évoluait au gré des époques.

La « vitalité » que prête l'écrivain à la Monarchie danubienne renvoie à cette permanence des configurations géographiques et des enjeux politiques qui en résultent. Rien ne peut garantir le maintien de cet ensemble hormis l'action intelligente de ceux qui

¹⁰⁴ « [W]as er redet, ist Geist, und was der Geist ergreift, bleibt lebendig, denn er ergreift nur das Wesentliche », RA2, *Worte zum Gedächtnis des Prinzen Eugen*, p. 380. Quelques lignes auparavant, Hofmannsthal avait rappelé que l'esprit « ne s'attache qu'à ce qui revêt une éternelle actualité » (« Der Geist kennt nichts als Gegenwart », *ibid.*, p. 376).

la dirigeant. Si Hofmannsthal pose une analogie entre l'époque d'Eugène et celle où il écrit, ce n'est pas pour nier deux siècles et demi d'histoire. Il rappelle au contraire la nécessité d'une action permanente en faveur du maintien de l'Etat danubien dans son intégrité. Passé et présent revêtent, lorsqu'ils sont saisis par l'esprit, une égale actualité. Car ce ne sont pas les configurations des institutions qui perdurent au fil des siècles, mais bien les principes sur lesquels elles reposent. C'est même l'évolution des institutions, s'adaptant aux exigences des différentes époques, qui rend perceptible la permanence de leurs fondements. C'est en ce sens qu'Hofmannsthal apprécie l'œuvre réformatrice de Marie-Thérèse¹⁰⁵. Tout en repoussant les assauts des Etats rivaux comme la Prusse, la Russie et la France, elle a doté ses Etats de structures administratives qui ont renforcé leur cohésion tout en conférant davantage d'autorité au pouvoir central. Le gain économique de cette unification, ainsi que les progrès accomplis dans la protection juridique des individus résultaient de la modernisation des administrations locales et centrales. Dans cette nouvelle configuration, la « raison d'être » de l'Autriche danubienne ressortait plus clairement qu'au début de son règne.

La mobilisation de 1914 avait révélé au sein de l'Autriche-Hongrie des éléments de cohésion plus solides que les tensions internes récurrentes ne le laissaient supposer. Ceux-ci ressurgissaient à une phase critique de son histoire. L'âpreté des affrontements qui opposaient dans les Carpathes une majorité des troupes austro-hongroises – épaulées par des bataillons allemands – aux forces russes, ne laissait aucunement présager de l'issue de cette épreuve. La violence des combats ainsi que la nature accidentée du terrain entraînèrent la perte de milliers d'hommes. La situation militaire précaire fut aggravée par la défiance réciproque des états-majors austro-hongrois et allemand¹⁰⁶. Hofmannsthal se montra affecté par la prolongation du conflit et les sacrifices humains qu'il engendrait¹⁰⁷. Néanmoins, il ne pouvait ignorer que la survie politique de la double Monarchie dépendait de sa capacité à résister à ces assauts. La Russie poursuivait ici une politique vieille de plusieurs siècles consistant à disputer à la Monarchie la maîtrise du bassin danubien. Forte de sa puissance militaire et de ses ressources humaines, elle

¹⁰⁵ « Das starrende Einzelne, Beschränkte, Überkommene musste in ein höheres Leben gehoben werden », écrit Hofmannsthal en commentant les débuts difficiles du règne de l'impératrice, in : RA2, *Maria Theresia*, p. 445.

¹⁰⁶ Sur les tensions entre les états-majors austro-hongrois et allemand lors du premier hiver guerrier, voir Manfred Rauchensteiner, *Der Erste Weltkrieg und das Ende der Habsburgermonarchie 1914-1918*, Vienne, 2013 (nouvelle édition revue et augmentée), p. 318-319.

¹⁰⁷ En témoigne la lettre rédigée le jour de Pâques 1915 à l'intention d'Eberhard von Bodenhausen, proche ami de l'écrivain et membre, depuis 1910, du directoire du groupe industriel Krupp. Hofmannsthal déplore dans cette lettre le massacre de milliers de vies qu'il n'hésite pas à qualifier de « meurtre ». Cf. HvH – Eberhard von Bodenhausen, *Briefe der Freundschaft*, Düsseldorf, 1953, p. 192.

pouvait espérer que ses desseins soient enfin comblés. Dans cette perspective, la lutte pour la maîtrise des Carpathes comme celle des Balkans revêtait bien le caractère d'une nécessité¹⁰⁸. En dépendait le maintien de l'Autriche-Hongrie et de l'ordre politique qu'elle avait instauré dans l'espace danubien. Les enjeux stratégiques étaient demeurés les mêmes depuis plusieurs siècles, seuls les opposants à l'Etat danubien avaient changés. Au déclin de l'Empire ottoman avait correspondu l'essor de la Russie comme puissance continentale. Dès lors que les Turcs s'alliaient à l'Autriche-Hongrie¹⁰⁹, l'empire du Tsar devenait pour celle-ci la principale source de danger. La justification qu'Hofmannsthal donne à ces combats ne repose donc pas sur une compréhension téléologique de la guerre. Elle tient compte de données empiriques qui sont demeurées stables au cours des siècles. Celles-ci permettaient d'envisager avec un certain recul les difficultés engendrées par le conflit comme l'influence de son issue sur le devenir de l'Etat danubien. Comme le rappelle François Fejtö, ce dernier était, de tous les Etats européens, celui qui avait eu le moins intérêt à ce qu'un conflit de grande ampleur éclate un an seulement après l'issue de la dernière guerre balkanique¹¹⁰. Plus que jamais, la vision dont avait procédé l'« Autriche » moderne revêtait une actualité et une importance de premier ordre. Cette « Idée d'Autriche » devait servir de ferment à l'effort des peuples danubiens coalisés ainsi qu'à la définition des objectifs de guerre. Il convient donc d'envisager le sens qu'elle revêt sous la plume de l'auteur et les espoirs que celui-ci y associait.

1. 3. L'« Idée d'Autriche » : première approche d'une notion

1. 3. 1. L'« Autriche » et l'« Idée d'Autriche »

L'« Idée d'Autriche » envisagée par l'écrivain ne constitue pas une représentation idéalisée et immuable de la double Monarchie, mais une façon propre de désigner les éléments de permanence de celle-ci. Cette « Idée d'Autriche » ne recoupe pas la notion d'« Autriche », dont l'acception varie selon les contextes d'utilisation.

Le terme d'« Autriche » revêt, on l'a vu, une double acception qui était courante dans l'usage jusqu'au milieu du XIX^e siècle au moins. Lorsqu'Hofmannsthal présente dans ses

¹⁰⁸ Dans l'article paru en mai 1915 sous le titre *Geist der Karpathen*, Hofmannsthal écrit : « Allmählich wird alles, was von Monat zu Monat geschehen ist, aus dem Späteren verständlich, dass es geschehen musste und nach der Notwendigkeit geschehen ist, und wir fangen an zu ahnen, wie völlig das Frühere unter dem Zwange des Späteren stand, das hereindrängen wollte », in : RA2, *Geist der Karpathen*, p. 411.

¹⁰⁹ L'Empire ottoman est entré officiellement en guerre aux côtés de l'Empire allemand et de l'Autriche-Hongrie à l'automne 1914.

¹¹⁰ Cf. François Fejtö, *Requiem pour un empire défunt*, Paris, 1994, p. 48.

premiers articles l'« Autriche » comme un ensemble organique unitaire, il considère la double Monarchie prise dans son entier. À cette première acception s'ajoute une seconde, plus restreinte, qui rend compte des évolutions juridiques du XIX^e siècle. Cette « partie autrichienne » de la Monarchie recoupe cette fois l'acception moderne de la Cisleithanie. Elle peut même être restreinte à son noyau historique : les provinces héréditaires unies au Royaume de Bohême. Même dans cette seconde acception, l'Autriche n'est pas réduite à un espace purement germanique, du fait de l'influence de l'élément slave dans cette région. L'« Idée d'Autriche » se distingue pour sa part de ces acceptions plus ou moins extensives de l'« Autriche », quoiqu'elle soit intimement liée à celles-ci. Elle renvoie aux phases successives d'extension du noyau germano-slave à l'ensemble des territoires et des peuples du bassin danubien. Elle désigne précisément ce processus dont le fondement consistait en des configurations géographiques et géopolitiques demeurées stables à travers les siècles.

L'« Idée d'Autriche » n'en a pas moins une origine historique identifiable. Elle renvoie à ce projet d'une configuration nouvelle de l'Autriche nodulaire qui a motivé les campagnes du Prince Eugène. D'abord réalisée par le biais des conquêtes militaires, puis grâce à l'établissement d'une structure politique et administrative, cette « Idée » a motivé l'entreprise de conversion de l'ancienne marche du Saint-Empire en un ensemble danubien multinational. Le lien entre cette configuration primitive de l'« Autriche » à l'orée du Moyen-Age, et celle de l'« Autriche » du XVIII^e siècle transparait aussi dans les écrits d'Hofmannsthal. Il consiste précisément dans ce que ce dernier nomme la « Mission de l'Autriche » (« Die Mission Österreichs »)¹¹¹. Celle-ci désigne les actions par lesquelles l'« Idée d'Autriche » se trouve réalisée aux différentes époques dans des configurations toujours nouvelles, bien que toujours organisées autour de l'artère danubienne. Elle est ce qui, avec l'« idée » même d'un État danubien moderne, conserve une permanence. La notion d'« Autriche » renvoie quant à elle à une configuration géopolitique évoluant au fil des époques. L'« Idée d'Autriche » a donc précédé cette réalisation concrète, sans laquelle elle ne revêtirait aucune consistance ni pertinence. On ne saurait pour Hofmannsthal postuler la réalité d'une idée sans se fonder pour ce faire

¹¹¹ Cf. *Krieg und Kultur* (Antwort auf eine Rundfrage des *Svenska Dagbladet*), p. 417. Nous reviendrons dans la suite du développement sur le contenu de cette lettre adressée au quotidien de Stockholm. Notons pour le moment que le titre n'a pas été choisi par Hofmannsthal mais par les rédacteurs des différents journaux dans lesquels cette lettre a été publiée. Voir aussi *infra*, 4. 1.

sur les réalités physiques qui la manifestent¹¹². Au nombre de celles-ci comptent les peuples et les liens qu'ils ont tissés entre eux.

Le fruit de leurs échanges a consisté en une civilisation danubienne ou autrichienne, dans le sens extensif du terme¹¹³. Celle-ci revêt pour Hofmannsthal un caractère extrêmement riche et pérenne. Les échanges entre peuples, qui sont le ferment de cette civilisation, ont favorisé la conduite d'entreprises politiques communes. Celles-ci constituent la substance même de l'« Idée d'Autriche » appréhendée par l'écrivain. Cette « Idée » désigne l'ensemble des configurations politiques et culturelles susceptibles d'être revêtues par la communauté des peuples danubiens. Des choix et des actes entrepris par ceux-ci aux différentes époques dépend néanmoins l'actualisation de certaines de ces configurations. D'autres demeurent à l'état de virtualité, laissant ainsi ouvertes des perspectives d'avenir. Une étude approfondie de cette « Idée » et de son articulation avec les configurations changeantes de la Monarchie sera proposée dans la suite du développement¹¹⁴. Pour l'heure, on peut souligner qu'Hofmannsthal n'est pas resté insensible aux difficultés induites par cette interaction des peuples dans l'espace danubien. De même, il n'ignorait pas les résistances que pouvait susciter sa conception personnelle de l'« Autriche » et de l'« Idée » dont celle-ci procède. Ces réticences reflétaient une concurrence entre des notions juridiques qui s'était transformée, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, en véritable opposition.

1. 3. 2. L'« Idée d'Autriche » et l'« Autriche-Hongrie » : quelle conciliation possible ?

Tel qu'il est appréhendé par l'auteur, le complexe danubien englobe, outre le noyau germano-tchèque, la totalité des peuples rassemblés sur son flanc est, le long de l'artère fluviale. L'« Autriche moderne » résulte de ce processus d'extension vers l'Est qui a permis d'accroître les possessions patrimoniales des Habsbourg. L'été 1914 avait par ailleurs réactualisé une ancienne forme de « solidarité danubienne » dont les origines

¹¹² En 1919, Hofmannsthal réitère cette conviction dans ses carnets : « Die nackten Ideen kann man nicht prästieren; das Höhere der Welt wird nur an den Individuen faßlich und an den Ordnungen unter den Menschen », RA3, *Aufzeichnungen* (1919), p. 553.

¹¹³ L'expression « civilisation autrichienne » est employée par Victor-Lucien Tapié pour désigner le fruit de ces échanges économiques et culturels entre les peuples danubiens (cf. V.-L. Tapié, *L'Europe de Marie-Thérèse*, op. cit., p. 229-253 ainsi que p. 340). La richesse de ces échanges vient de ce qu'ils n'étaient pas bâtis sur une relation unilatérale, entre un noyau dominateur et une périphérie dominée, mais revêtaient au contraire un caractère de réciprocité. Sur ce point voir P. Béhar, « L'identité autrichienne et l'Europe », in : *L'Autriche et l'idée d'Europe. Actes du 29^{ème} congrès de l'AGES*, sous la dir. de M. Reffet, Paris ; Dijon, 1997, p. 55-59, not. p. 57.

¹¹⁴ Voir *infra*, 3. 3. 2.

remontaient précisément à l'origine de ce processus. Ces liens très forts résultaient d'une tradition séculaire d'échanges, de nature économique et culturelle, que l'écrivain souhaitait voir perdurer. Cette interaction avait du reste pu s'intensifier grâce à l'unification des Etats de la maison des Habsbourg sous le règne de Marie-Thérèse et celui, moins heureux dans ses effets, de son fils Joseph II.

Cette époque de consolidation de la Monarchie avait aussi vu la consécration du droit d'Etat. Or, ce principe, destiné à alimenter un « patriotisme autrichien » – c'est-à-dire un « patriotisme d'Etat »¹¹⁵ –, s'était vu concurrencé au siècle suivant par la constitution d'une notion juridique nouvelle : celle du droit national. La monarchie de Marie-Thérèse ne connaissait que des peuples réunis, voire mélangés dans des provinces. Il pouvait certes parfois s'agir d'Etats constitués, à l'image du royaume de Hongrie ou de celui de Bohême. Ces derniers n'étaient toutefois que des éléments d'un Etat global ayant à sa tête un même monarque¹¹⁶. L'avènement d'un nouveau principe consacrant le droit des peuples singuliers fragilisait cet édifice. Les difficultés résultant de la concurrence entre ces deux principes juridiques étaient, pour un Etat multinational, redoutables. Elles revêtaient en outre un caractère pernicieux. Le Compromis de 1867 instituant la double Monarchie ne venait qu'en apparence satisfaire le principe d'autonomie nationale. En réalité, cet accord permettait d'asseoir, au nom du droit d'Etat – celui du royaume de Hongrie – une forme d'oppression légale des peuples côtoyant les Magyars dans la moitié orientale de la double Monarchie. Du reste, il n'opérait qu'une application sélective du droit d'Etat. Ce qui était concédé au royaume de Hongrie était dans le même temps refusé au royaume de Bohême. Ce Compromis ne pouvait qu'accroître le nombre de frustrés parmi les peuples de la Monarchie danubienne et exacerber les tensions existantes. Leur recrudescence depuis la fin du XIX^e siècle était loin de laisser Hofmannsthal indifférent¹¹⁷.

L'avenir de l'Autriche-Hongrie impliquait à son sens une nouvelle articulation entre ces principes juridiques concurrents. Sa concrétisation politique exigeait la garantie du droit d'Etat, appliqué à l'ensemble de la Monarchie, ainsi qu'aux Etats historiques qu'elle

¹¹⁵ Cf. V.-L. Tapié, *L'Europe de Marie-Thérèse*, *op. cit.*, p. 338.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Dans une lettre datée du 30 avril 1912, l'écrivain confiait à son ami Eberhard von Bodenhausen ses préoccupations quant à l'avenir de la Monarchie danubienne. Celles-ci étaient avivées par le spectacle des tensions qui agitaient les différents peuples d'Autriche-Hongrie et entretenaient des volontés de sécession. Leur satisfaction aurait signifié la fin pure et simple de la Monarchie, ce que l'écrivain souhaitait justement empêcher. « Das Innere ist das furchtbare Problem », soulignait-il avant d'ajouter : « Wir gehen einer dunklen Zeit entgegen [...], können von Schritt zu Schritt alles verlieren – und – das ist das Schlimmste – auch wo wir siegen, nichts rechtes gewinnen als nur Verlegenheiten », in : *Briefe der Freundschaft*, *op. cit.*, p. 144.

renfermait. Ce droit d'Etat ne devait en aucune manière bafouer le droit national¹¹⁸. Cela étant, la conception de la nature intrinsèque des peuples par l'écrivain tendait à infléchir cette notion juridique dans un sens nouveau. A ses yeux, l'égale dignité revêtue par chaque être humain¹¹⁹ caractérisait aussi les peuples de la double Monarchie¹²⁰. Un être ne parvient à une pleine conscience de ce qu'il est, et de ce qu'il doit, que grâce à la médiation d'autrui. Il ne devait pas en être autrement pour les peuples, ce qu'Hofmannsthal cherche notamment à montrer à partir de l'exemple allemand¹²¹. La raison d'être de la Monarchie danubienne consistait dans la préservation d'un cadre propice et durable à ces échanges. La structure complexe de l'Etat danubien devait permettre l'épanouissement respectif des peuples en son sein, non leur oppression. Cette vision, inscrite dans l'« Idée d'Autriche », ne niait pas plus qu'elle n'ignorait le droit national. Elle en impliquait simplement une compréhension différente de celle au nom de laquelle les peuples de la Monarchie réclamaient une autonomie accrue. Une telle conception suscitait cependant de vives réticences parmi les peuples de l'Autriche-Hongrie, tels les Hongrois et les Tchèques.

Le faible nombre de références à la Hongrie et au peuple magyar dans les écrits de l'auteur n'a pas échappé aux critiques. Dès 1968, Martin Stern soulignait la rareté des indices permettant de cerner l'attitude de l'écrivain à l'égard des Hongrois¹²². Les recherches philologiques et la publication de documents d'archives n'ont pas mis à jour depuis d'autres références¹²³. Dans son étude de 2008 analysant l'image de la Hongrie

¹¹⁸ Cette idée est formulée une première fois dans l'article de 1917 intitulé *L'Idée d'Autriche (Die österreichische Idee*, in : RA2, p. 454-458, ici p. 457). Afin d'affirmer son rôle majeur dans l'élaboration d'une nouvelle orientation politique de l'Europe, l'Autriche-Hongrie devait réussir à développer elle-même une politique qui, tout en veillant à respecter l'intégrité des nations en son sein, devait aussi les convaincre de la nécessité de préserver un cadre étatique commun. Par la suite, Hofmannsthal réitère cette conviction dans une du 4 mars 1918 dont le contenu sera analysé plus loin en détail (voir *infra*, 3. 1.). Cette lettre s'adresse à l'intellectuel Tchèque Otokar Fischer, dont l'écrivain avait fait la connaissance lors de son séjour de juin 1917 à Prague. Son contenu est reproduit par Martin Stern, in : « Hofmannsthal und Böhmen (4) », *Hofmannsthal-Blätter*, cahier 4, printemps 1970, p. 264-282, ici p. 273-274.

¹¹⁹ L'égale dignité de tous les êtres humains constitue l'objet principal de la découverte de l'impératrice dans *La Femme sans ombre*. Elle conduit celle-ci à renoncer à ses aspirations qui revêtaient un caractère aussi inhumain que sa propre personne, demeurée inaccomplie. Voir *supra*, Chapitre 2.

¹²⁰ Cette similitude dans le statut conféré à un être humain et à un peuple ressort clairement de la lettre à Otokar Fischer de mars 1918 précédemment citée (voir deux notes plus haut). Hofmannsthal y exprime la conviction suivante: « Ein Volk ist mir, wie ein Mensch, der Ort erhabener innerer Begegnungen » (in : M. Stern, « Hofmannsthal und Böhmen (4) », *art. cit.*, p. 273).

¹²¹ Voir sur ce point les paragraphes analysant la conception de la « germanité » défendue par l'auteur (cf. *infra*, 2^{ème} sous-partie).

¹²² M. Stern, « Hofmannsthal und Böhmen (2) », *art. cit.*, p. 105.

¹²³ Une exception consiste dans le brouillon d'une lettre d'Hofmannsthal à la Comtesse Zichy, dont le mari était un homme influent sur la scène politique hongroise. Ce brouillon date vraisemblablement de la fin de l'année de 1914, comme l'explique Katja Kaluga qui a retrouvé et commenté ce document. Cf. Katja Kaluga, « *Beeinflussung*

forgée par des auteurs autrichiens de langue allemande, Gábor Kerekes réitère le constat de M. Stern. Faut-il pour autant conclure à une absence d'intérêt réel de l'écrivain pour la Hongrie et son peuple¹²⁴? Rien n'est moins sûr. Il était plus facile pour Hofmannsthal, du fait de ses relations, de se mettre en contact avec des intellectuels tchèques qu'avec leurs homologues hongrois¹²⁵. Toutefois, les écrits accompagnant la publication des volumes de la *Bibliothèque autrichienne* expriment le souhait de se montrer également ouvert à tous les peuples de la Monarchie¹²⁶. Il n'est trace dans ses notes personnelles ou dans ses lettres de propos exaspérés et amers tels qu'on les trouve par exemple consignés dans les lettres de Josef Redlich¹²⁷. En revanche, la correspondance de l'écrivain exprime ses inquiétudes à l'égard de la Hongrie. Dans sa lettre du 7 octobre 1914 à son ami Eberhard von Bodenhausen, alors membre du directoire de la firme Krupp, Hofmannsthal souligne combien une réforme des relations entre les deux parties constitutives de la Monarchie lui semblait nécessaire¹²⁸. Si le royaume de Hongrie n'occupe donc pas, en nombre de références, une grande place dans ses écrits, il revêt dans ses réflexions sur l'« Autriche » et l'« Idée » qu'elle incarne une importance de premier plan.

Ce n'est que par la reconquête des territoires du royaume de Hongrie que l'Autriche a acquis sa dimension proprement danubienne. Cette extension à l'Est, marquée par l'implantation des troupes puis des colons sur ces territoires, a conféré à l'« Idée d'Autriche » sa première configuration géopolitique. A celle-ci devaient en succéder d'autres, au rythme des réorganisations administratives internes et des extensions

der öffentlichen Meinung". *Hugo von Hofmannsthals Austriaca 1914-1917. Kritische und kommentierte Edition*, Inauguraldissertation (2009), Wuppertal, 2011, p. 9 et p. 95-97.

¹²⁴ La conclusion à laquelle parvient Gábor Kerekes dans la section qu'il consacre à Hofmannsthal, peut, en raison de sa brièveté, être citée dans son entier : « Hugo von Hofmannsthal hat offensichtlich Kenntnisse über Ungarn besessen und auch aus Ungarn stammende Bekannte gehabt, doch all das hat kein nennenswertes Interesse bei Hofmannsthal für Ungarn ausgelöst. Dem entsprechend sind auch die Nennungen Ungarns in seinen eigenen Schriften und fiktionalen Werken, nämlich: marginal », in : Gábor Kerekes, *Prag liegt zwischen Galizien und Wien. Das Ungarnbild in der österreichischen Literatur 1890-1945*, Budapest, 2008, p. 64.

¹²⁵ Cf. M. Stern, « Hofmannsthal und Böhmen (1) », *art. cit.*, p. 4-5.

¹²⁶ C'est ce que révèle cet extrait déjà cité du brouillon de l'article *Ankündigung A. E. I. O. V.*: « die staatsrechtlichen Trennungslinien achten sie [die Verfasser dieser Reihe, P. B.] unbedingt [...], aber ihr Gefühl umfasst, wie die Erblände und Böhmen, so die in der Gesamtmonarchie zu einer untrennbaren Einheit mitgebundenen Kräfte und Werte Ungarns », (cf. RA2, p. 429-431, ici p. 430, extrait cité dans le paragraphe 1. 1. dans la note 51). Seules les difficultés pratiques auquel ce projet confrontait l'écrivain l'avaient contraint à réduire ses ambitions et à se concentrer sur le noyau germano-slave de la Cisleithanie (cf. M. Stern, « Hofmannsthal und Böhmen (1) », *art. cit.*).

¹²⁷ Dans sa lettre du nouvel an 1915 à Hermann Bahr, Josef Redlich, qui déplore le manque de sens politique de ses compatriotes allemands en Autriche-Hongrie, ne ménage pas non plus ses critiques à l'encontre des Magyars : « alle schlechten politischen Instinkte der Deutschen [werden] von jenem Volke aufgestachelt, das Gott in seinem Zorn zwischen Deutschen und Slawen und Romanen hineingeschleudert hat: die Magyaren, diesem wertlosesten, aber schädlichsten aller Völker. – », in : *Dichter und Gelehrter*, *op. cit.*, lettre du 1. I. 1915, p. 104.

¹²⁸ « [es muss] alles umgeschmiedet werden [...]. Zunächst das Verhältnis zu Ungarn, das aus einer papiernen Construction etwas lebendiges werden muss », in : *Briefe der Freundschaft*, *op. cit.*, lettre du 7. X. 1914, p. 171.

supplémentaires vers la péninsule balkanique. Jamais en revanche l'intégration des territoires du royaume de Hongrie n'avait été remise en question. Si elle devait l'être, l'« Autriche », dans le sens où la comprend Hofmannsthal, ne serait plus. À ce titre, le royaume de Hongrie revêtait une importance décisive. En revanche, le Compromis de 1867 avait contribué à accroître les tensions entre les peuples de la Monarchie danubienne. Le lien juridique instauré entre ses Etats constitutifs n'était pas neuf. Dès le début du XVIII^e siècle, le royaume de Hongrie avait obtenu d'être placé sur un pied d'égalité avec les Etats des Habsbourg. Toutefois la Pragmatique Sanction, promulguée en 1713 et ratifiée par les diètes respectives des Etats, réaffirmait le caractère indivisible et inséparable de la Monarchie habsbourgeoise¹²⁹. Avec le Compromis de 1867, ce dualisme austro-magyar avait changé de nature. Sa ratification instaurait l'existence de deux Etats autonomes. Leur union était scellée par des liens dynastiques ainsi que par des accords définitifs¹³⁰, augmentés d'accords temporaires renégociés tous les dix ans. Leur reconduction en 1907 avait été obtenue après d'âpres négociations qui auguraient des difficultés pour l'échéance de 1917. Cette situation fragilisait considérablement l'unité de l'Autriche-Hongrie. Parce qu'elle attisait en outre la colère des Slaves, qui se jugeaient lésés tant en Transleithanie qu'en Cisleithanie, elle constituait un péril permanent pour l'Etat des Habsbourg. Le souhait de voir évoluer les rapports avec le royaume de Hongrie se nourrissait de la conscience de cette fragilité. Les préoccupations qui poussèrent l'écrivain à dialoguer avec des Tchèques de Bohême n'avaient pas une origine différente et feront l'objet d'un examen détaillé dans la suite du développement¹³¹.

La guerre semble avoir raffermi chez Hofmannsthal le sentiment que la Monarchie danubienne formait un tout cohérent, consolidé au fil des siècles par la densification des échanges dans le bassin danubien. Le dynamisme de cet ensemble en permanente reconfiguration laisse entrevoir des traits de continuité. Ceux-ci proviennent de la présence de configurations géographiques et ethniques stables dont résultent un certain nombre d'enjeux politiques, économiques et culturels. L'« Idée d'Autriche » désigne la permanence de cette raison d'être de l'ensemble danubien, appréhendé dans ses configurations géopolitiques par le terme d'« Autriche ». Conformément à la conception de l'histoire adoptée, cette permanence implique aussi celle d'une tâche à accomplir. Elle

¹²⁹ Voir sur ce point, V.-L. Tapié, *L'Europe de Marie-Thérèse*, *op.cit.*, p. 27-42.

¹³⁰ Ces accords concernaient la gestion bilatérale des affaires « communes », c'est-à-dire les Affaires étrangères, les finances et l'armée.

¹³¹ Voir *infra*, 3. 1.

consiste pour les peuples de la double Monarchie à renouveler sans cesse leur alliance inaugurée au XVIII^e siècle. Pas plus qu'aux époques antérieures cette tâche n'avait perdu, en 1914, de son actualité. Le maintien de l'Autriche-Hongrie dépendait plus que jamais du consentement des populations qui la composaient. Pour autant, les écrits qui exposent ces vues expliquent aussi que cette tâche à laquelle le sort de la Monarchie est suspendu revêt un caractère « germanique ». De même, l'écrivain rappelle que cet ensemble danubien procède du Saint-Empire et perpétue, sous des formes nouvelles, son héritage politique et culturel¹³². Parce que ces propos ne sont pas vierges d'ambiguïtés, il importe de bien saisir la conception de la germanité qui les sous-tend, ainsi que la place et le rôle conférés à celle-ci au sein de la Monarchie danubienne comme de l'Europe.

II. La germanité : place et rôle dans la pensée d'Hofmannsthal pendant la guerre

2. 1. Cadre d'élaboration d'une pensée

Les efforts de l'écrivain pour obtenir son rappel du front ont suscité, de la part des chercheurs, des réactions très critiques. La contradiction apparente entre l'enthousiasme de ses lettres et la volonté de ne pas sacrifier sa personne aux nécessités militaires a été abondamment soulignée¹³³. Il n'est pas lieu ici d'entretenir une polémique appuyée sur une estimation hasardeuse du degré de peur et d'inhibition d'un homme. Les faits attestent que l'écrivain a déployé dès son affectation au « Kriegsfürsorgeamt »¹³⁴ une énergie qui excédait les besoins engendrés par ses seules tâches administratives¹³⁵. Affecté à ce poste dès la fin du mois d'août 1914, Hofmannsthal s'est mis en contact avec plusieurs de ses connaissances et de ses amis qui occupaient différents postes au sein du Ministère des Affaires étrangères. Le 27 octobre 1914 est créé à l'initiative de ces hauts fonctionnaires,

¹³² Cette idée est exposée dans plusieurs productions orales et écrites des années 1916 et 1917 qui vont faire l'objet d'une analyse détaillée dans la deuxième section de ce chapitre.

¹³³ Heinz Lunzer, qui demeure relativement modéré dans ses propos, établit néanmoins ce constat : « [Hofmannsthal] war nicht gewillt, seine Individualität voll dem kriegerischen Einsatz unterzuordnen », in : *id.*, *Hofmannsthals politische Tätigkeit*, *op. cit.*, p. 30. Plus acerbe est le ton employé par Eberhard Sauer mann, lequel s'appuie sur les propos très critiques de Karl Kraus à l'encontre des intellectuels demeurés à l'arrière du front (E. Sauer mann, *Literarische Kriegsfürsorge*, *op. cit.*, notamment p. 38-42). Andreas Schumann ajoute pour sa part que l'enthousiasme affiché par Hofmannsthal masque le désir tenace de trouver un moyen d'échapper au front (cf. A. Schumann, « Macht mir aber viel Freude », *art. cit.*, p. 137-151, notamment p. 137-138).

¹³⁴ « Bureau de soutien à l'effort de guerre ». Sur les circonstances de l'affectation d'Hofmannsthal à ce service du Ministère de la Guerre, voir *supra*, Remarques introductives, ainsi qu'Heinz Lunzer, *op. cit.*, p. 36-41.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 39-40.

et de Leopold von Andrian à leur tête, le « Cercle du Archives »¹³⁶, auquel Hofmannsthal adhère immédiatement. Ce cercle réunissait une majorité de diplomates du Ministère, auxquels s'ajoutaient l'historien et archiviste Hanns Schlitter ainsi que des représentants de la presse. Il offrait un cadre propice aux débats sur les projets de réforme interne de la double Monarchie¹³⁷. Les réunions hebdomadaires permettaient aussi d'envisager les moyens de gagner l'opinion publique par le biais de la presse en Cisleithanie tout comme dans l'Empire allemand.

En novembre de la même année, Hofmannsthal a sollicité l'aide de son ami Alexander von Hoyos afin d'obtenir au sein du Ministère des Affaires étrangères, dont ce dernier faisait partie¹³⁸, un poste d'agent médiateur entre les deux puissances germaniques¹³⁹. Cette demande, bien qu'elle n'ait pas été satisfaite¹⁴⁰, traduit clairement les objectifs de l'écrivain. Les tentatives d'influencer l'opinion publique des deux puissances s'inscrivent dans une entreprise plus large de définition des objectifs de guerre de ces pays. Il s'agissait de faire prendre conscience à l'Allemagne tout d'abord, puis au reste des pays européens, de l'importance capitale de l'Autriche-Hongrie pour l'avenir de l'Europe. Les informations que se procurait l'écrivain grâce à ses nombreuses relations ne laissaient pas de doute quant à la fragilité des relations entre les deux puissances. Ajoutée aux tensions internes entre les peuples de l'Autriche-Hongrie, cette fragilité ne pouvait qu'avoir des conséquences néfastes sur le rôle des deux alliés au sein de l'Europe. Hofmannsthal a donc cherché à approfondir sa propre conception de la germanité et de la relation entre les peuples et les Etats qui l'incarnent.

Cette réflexion, par laquelle il contribue aux débats contemporains, connaît plusieurs phases. Les premières semaines du conflit engendrent une période de tâtonnements durant

¹³⁶ L'appellation « Archivkreis » fait référence au département des archives hébergé dans le bâtiment du Ministère des Affaires étrangères où se déroulaient les séances. Elle est toutefois concurrencée par le terme « Dienstagverein », en référence cette fois au jour où se déroulaient ces réunions (cf. Heinz Lunzer, *op. cit.*, p. 58). L'activité de ce cercle est également décrite par Birgitt Morgenbrod dans son étude intitulée *Wiener Großbürgertum im Ersten Weltkrieg: die Geschichte der Österreichischen Politischen Gesellschaft (1916-1918)* (Vienne, 1994, p. 34-35).

¹³⁷ Cf. H. Lunzer, *op. cit.*, p. 57-72.

¹³⁸ Après avoir assumé des fonctions diplomatiques à Londres, le Comte Alexander von Hoyos avait endossé en 1911 le rôle de chef de cabinet du Ministre des Affaires étrangères, le Comte Berchtold, puis de son successeur, le Baron Burian, avant d'occuper à nouveau une fonction de diplomate en 1918 à Oslo puis à Berlin. Hoyos a aidé à titre personnel Hofmannsthal, qu'il connaissait depuis plusieurs années, dans les diverses démarches entreprises en Allemagne, dans les territoires occupés, ainsi que dans les pays ayant conservé leur neutralité. Toutefois, cette aide ne permit pas à Hofmannsthal d'obtenir une reconnaissance officielle de ses entreprises par le Ministère des Affaires étrangères, du moins pas avant le début de l'année 1917. Cf. Heinz Lunzer, *op. cit.*, p. 54-55 et 403.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 62 et p. 109.

¹⁴⁰ Une copie de la réponse négative de Hoyos à Hofmannsthal est reproduite dans l'étude d'Heinz Lunzer. Y est associé le brouillon de la lettre de l'écrivain dans laquelle il expose au diplomate ses vues sur la presse et la possibilité d'en infléchir l'orientation dans un sens favorable à la Monarchie. Voir H. Lunzer, *op. cit.*, p. 124-128.

laquelle l'écrivain tente de trouver le ton adéquat pour exprimer ses réflexions. Les maladresses dont témoignent les articles de septembre 1914 laissent ensuite place à une réflexion plus nuancée. Celle-ci envisage les relations entre l'Empire allemand et l'Autriche-Hongrie et souligne l'importance de cette dernière dans l'élaboration d'une juste définition de la germanité et de sa place en Europe. Conscient des tensions entre ces deux puissances, l'écrivain resserre son argumentation sur l'Autriche-Hongrie, dont l'avenir suscite chez lui une inquiétude croissante. Les articles et les discours de l'automne 1916 approfondissent l'examen des caractéristiques de cet ensemble multinational et de la forme qu'y revêt la germanité. L'analyse de ces étapes de la réflexion doit s'appuyer sur des témoignages écrits représentatifs de chacune d'entre elles.

2. 2. Septembre 1914 : les ambiguïtés d'une pensée en gestation

La rédaction des premiers articles de l'automne 1914 coïncide pour l'écrivain avec les débuts de son activité au sein du « Kriegsfürsorgeamt ». Conformément aux missions de ce service, Hofmannsthal cherche à attirer l'attention de ses contemporains sur la situation sociale précaire des personnes restées à l'arrière du front. Toutefois, l'appel à la solidarité entre les couches de la société ne constitue que rarement l'objet de ses écrits¹⁴¹. En témoigne l'article *Boycott des langues étrangères ?* paru dans la *Neue Freie Presse* le 27 octobre 1914¹⁴². Les préoccupations sociales ne sont ici qu'un prétexte à une réflexion sur les possibles conséquences d'un rejet de l'apprentissage des langues étrangères, au motif qu'il s'agit des idiomes de l'ennemi¹⁴³. Le titre, provocateur en ce qu'il intègre un vocable d'origine anglaise, ne laisse pas de doute quant à l'opinion de l'écrivain. C'est par l'emploi d'un autre terme, cette fois d'origine française, qu'il tente de convaincre ses lecteurs de l'inanité d'une telle mesure. « L' "idiotie" », explique l'auteur, qui se réfère à

¹⁴¹ Seul son premier article, paru le 8 septembre 1914 sous le titre *Appel aux milieux aisés*, se concentre sur cette thématique sociale. Il invite ces milieux à contribuer, par la poursuite de leurs activités culturelles, au maintien d'un niveau de vie décent pour ceux qui, artistes et artisans, pourvoient à une telle offre. Cf. RA2, *Appell an die oberen Stände*, p. 347-350.

¹⁴² *Boycott fremder Sprachen?*, in : RA2, p. 351-355.

¹⁴³ Le rejet de l'enseignement des langues étrangères et des termes qui en sont issus constituait une revendication récurrente des milieux nationalistes allemands de Cisleithanie. Leur origine remonte à la percée de ce milieu sur la scène publique et politique à la fin du XIX^e siècle. Toutefois, ces revendications s'étaient intensifiées après l'entrée en guerre de la France et de l'Angleterre contre l'Autriche-Hongrie et l'Empire allemand. Ferme opposé à ces pratiques, Hofmannsthal a consacré un autre article à ce sujet, paru le 29 novembre 1914 dans la *Neue Freie Presse* sous le titre *Nos emprunts aux langues étrangères (Unsere Fremdwörter)*, (RA2, p. 360-366). Sur la politique linguistique agressive des milieux nationalistes allemands d'Autriche, voir aussi SW XXXIV, *Unsere Fremdwörter*, « Entstehung », p. 624 ainsi que Julia Schmid, *Kampf um das Deutschtum: radikaler Nationalismus in Österreich und dem deutschen Reich 1890-1914*, Francfort / Main, 2009, p. 109-113.

l'étymologie, « ne désigne rien d'autre qu'une forme de repli égoïste sur soi »¹⁴⁴. Une telle mesure conduirait à faire des êtres de langue et de culture allemande ce qu'ils ne sont pas, aux yeux de l'auteur, et à adopter une attitude attestée à la même époque chez certains représentants des puissances occidentales¹⁴⁵. De l'argumentation développée, on peut retenir trois aspects : l'esquisse d'une définition de la germanité, l'extension conférée à celle-ci et la place de ce discours dans les débats contemporains.

À une première définition par la négative – la germanité est étrangère à l'« idiotisme » des adversaires – succède une seconde, appuyée sur des critères positifs. Hofmannsthal, qui adopte un ton très tranché, présente la germanité comme la réunion de plusieurs caractéristiques complémentaires qu'un regard étranger commet l'erreur de dissocier. Il n'est pas une évocation de Kant, de Herder ou de Beethoven qui puisse, à son sens, être dissociée de celle de Bismarck, de Krupp ou encore de Zeppelin, l'inventeur de l'aéronef¹⁴⁶. Si les exemples mentionnés sont souvent convenus – ce sont aussi ceux qui émaillent les discours étrangers – leur conjugaison est plus originale, voire inattendue. Elle seule permettrait d'illustrer ce que l'auteur nomme tout d'abord « l'universalité de la culture allemande »¹⁴⁷ avant qu'il ne précise sa pensée. Le propre de la germanité, explique-t-il, consiste « à connaître la nature intime des autres peuples »¹⁴⁸. Hofmannsthal envisage ici une connaissance approfondie de leur histoire, de leurs spécificités culturelles ainsi que des configurations matérielles et géographiques de leur existence. Une telle connaissance ne pouvait résulter que de contacts répétés et d'une attention accrue pour les peuples étrangers¹⁴⁹. À cette qualité s'ajoute selon l'auteur un tempérament industriel traduit par des réalisations concrètes accroissant les gains économiques¹⁵⁰. Par ailleurs, la germanité est appréhendée dans une extension très vaste.

¹⁴⁴ « Idiotie, nach dem eigentlichen Stammsinn dieses Fremdwortes, heißt nichts weiter als Selbstbeschränktheit », in RA2, *Boykott fremder Sprachen?*, p. 353.

¹⁴⁵ Hofmannsthal cite quelques exemples de l'étroitesse d'esprit dont ont pu faire preuve certains hommes politiques ou hommes de lettres français ou francophones par le passé (*ibid.*).

¹⁴⁶ L'évocation de Ferdinand von Zeppelin est assez étonnante dans ce contexte. Elle est sans doute motivée par le souvenir encore vivace de l'accident aérien de 1908 qui avait conduit à la destruction d'un aéronef conçu d'après les plans de l'ingénieur. Hofmannsthal avait consacré à cet événement un bref article paru en 1908 dans un quotidien viennois (cf. *Zeppelin*, in : RA1, p. 622-624). Il n'est pas certain toutefois que les Allemands d'Autriche aient conçu cet homme et son œuvre comme représentatifs de la puissance industrielle germanique. De nombreux Allemands de l'Empire avaient, à l'inverse, réalisé des dons afin de permettre, après l'accident de 1908, la fondation d'un atelier destiné à la construction des aéronefs.

¹⁴⁷ « Die Universalität der deutschen Bildung, das Wissen um die anderen », in : RA2, *Boykott fremder Sprachen*, p. 352.

¹⁴⁸ « [D]eutsch ist es, die Wesenheit anderer Völker zu erkennen », in : *ibid.*, p. 353.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 353-354.

¹⁵⁰ C'est précisément à cette fin que les noms d'Alfred Krupp, puissant industriel allemand dans le secteur de l'acier, et de Ferdinand von Zeppelin, l'inventeur de l'aéronef, sont évoqués.

L'expression « *deutsches Wesen* »¹⁵¹, que nous traduisons par « germanité », renvoie à un ensemble d'individus partageant une culture, une histoire et des représentations communes. Ces critères semblent même prévaloir sur l'origine ethnique. Cette compréhension extensive de la germanité appelle toutefois plusieurs remarques. Les exemples illustrant une connaissance lacunaire de celle-ci chez les autres peuples ont tous trait à la Monarchie danubienne. Il est même à deux reprises question des territoires rassemblés sous la Couronne de Hongrie et des marques qu'y a laissées l'occupation ottomane¹⁵². Dans la perspective de l'auteur, la germanité constitue avant tout une disposition d'esprit et une attitude d'ouverture à l'égard du monde¹⁵³. Celles-ci puisent à un patrimoine culturel né de l'interaction des populations centre-européennes unies par un destin commun. La Monarchie danubienne procède en ce sens de la germanité, quoique les peuples et les cultures bigarrées qu'elle rassemble excèdent la définition de celle-ci. L'auteur ne peut décrire ce que recouvre la germanité sans envisager immédiatement l'interaction des peuples en Europe. Elle seule permet de faire ressortir les dispositions spécifiques qui pourront, une fois associées, manifester le propre de la germanité. Parmi celles-ci figurent, on l'a vu, une ouverture à l'être et aux spécificités d'autrui, que favorise l'apprentissage des langues vivantes. Aussi l'auteur recommande-t-il d'apprendre au moins l'une des langues slaves parlées au sein de l'Autriche-Hongrie, ainsi que l'italien¹⁵⁴.

En raison des circonstances guerrières, un tel propos ne pouvait susciter une adhésion massive. A la défiance de nombreux Allemands de l'Empire à l'égard des populations slaves d'Europe¹⁵⁵, répondait, au sein de l'Autriche-Hongrie, une rivalité accrue entre les nations. Dans le cadre d'une argumentation aussi ramassée, une telle compréhension de

¹⁵¹ RA2, *Boykott fremder Sprachen*, p. 352 et 355.

¹⁵² L'écrivain reproduit deux anecdotes dans lesquelles un ministre français puis l'ingénieur Freycinet se montrent convaincus, pour l'un que toutes les femmes de Hongrie sont de confession musulmane et portent le voile, pour l'autre que le territoire de Hongrie est parsemé de mosquées (cf. RA2, p. 353).

¹⁵³ Il est significatif que l'anaphore « *Deutsch ist es* » n'introduit jamais la description de qualités ou de traits de caractère posés comme immuables. Au contraire, l'auteur met en relief des actions impliquant chacune des contacts et des échanges avec les autres peuples européens.

¹⁵⁴ RA2, p. 355. Il convient de souligner l'emploi du possessif de la première personne accompagnant l'évocation des langues slaves (« *ein[e] unserer slawischen Landessprachen* », nous soulignons).

¹⁵⁵ Rappelons ici que Guillaume II avait évoqué, quelques années avant la guerre mondiale, une lutte à mort entre « Germains » et Slaves. Excédé de voir les Britanniques acquiescer aux positions des Français et des Russes à l'issue de la première guerre balkanique, l'empereur avait assorti le rapport de l'ambassadeur allemand à Londres d'une note rageuse. Il y expliquait que dans cette lutte sans merci que livraient les « Germains », ceux-ci verraient toujours les Britanniques favoriser le camp des Slaves, comme celui des « Gaulois » (ces propos sont reproduits par John C. G. Röhl in : *Wilhelm II.*, Munich, 2013, p. 103). Les principaux slaves concernés étaient certes ici les Russes. Toutefois, cette position avait plongé les diplomates et hommes politiques austro-hongrois dans l'embarras, alors qu'ils tentaient de s'assurer la loyauté des populations slaves de la Monarchie.

la germanité ne pouvait manquer de susciter des critiques. De fait, Hofmannsthal poursuit ici des objectifs difficilement conciliables. D'une part, il tente d'affirmer la cohésion des puissances germaniques confrontées aux Etats coalisés d'Europe unis à la Russie. D'autre part, il cherche à défendre la place qu'occupe la Monarchie danubienne dans ce conflit tout en mettant en évidence ses spécificités. Si le contenu de l'article n'exprime pas explicitement les motifs de son entreprise, le contexte de sa rédaction y contribue davantage.

L'article fait allusion à la percée allemande en Belgique après la violation des frontières de ce pays en août 1914, et leurs conséquences dramatiques pour la population locale¹⁵⁶. Les exactions perpétrées par un certain nombre de soldats allemands avaient suscité au sein de l'Entente un fort émoi. Des intellectuels britanniques avaient, par le biais d'un manifeste, incité leurs homologues allemands à prendre leurs distances à l'égard du « militarisme » prussien. Cette initiative a entraîné la rédaction, au cours du mois d'octobre, de manifestes signés par des personnalités allemandes de renom. Les principaux furent l'« Appel au monde de la culture » approuvé par quatre-vingts treize signataires¹⁵⁷, ainsi qu'une « Déclaration des professeurs d'université de l'Empire allemand »¹⁵⁸. Chaque document avait été rendu public avant la parution de l'article d'Hofmannsthal. Les signataires y exprimaient leur conviction que l'engagement militaire de leur patrie constituait une réponse légitime aux agressions étrangères. La puissance militaire aurait du reste toujours été un agent du rayonnement culturel du peuple allemand en Europe et ne saurait, pour cette raison, être dissociée de celui-ci. Contraints à une position défensive, ils tentaient de laver la « culture » allemande des accusations de barbarie formulées par leurs homologues étrangers. Cette polémique, déclenchée par les

¹⁵⁶ La pénétration des troupes allemandes sur le sol belge le 4 août 1914 constitue une violation de la neutralité belge établie depuis 1831 en vertu d'accords internationaux. Cet acte a pour conséquence l'entrée en guerre du Royaume-Uni aux côtés de la France et de la Russie contre les puissances centrales. La nécessité pour les troupes allemandes de neutraliser rapidement la résistance belge pour progresser vers la France les a poussées à conquérir au plus vite, et sans aucun ménagement pour les populations civiles, les villes de Liège, de Bruxelles ainsi que la place forte de Namur, envahie le 24 août 1914.

¹⁵⁷ *Aufruf an die Kulturwelt*, également connu sous le titre *An die Kulturwelt* ou *Manifest der 93*. Cette dernière appellation fait référence au nombre de personnes ayant signé le manifeste. Le texte de celui-ci, dont l'initiative revient à plusieurs personnalités du monde intellectuel et militaire allemand, fut rédigé par Ludwig Fulda et daté du 4 octobre 1914. On trouvera une analyse détaillée du contenu de ce manifeste dans l'ouvrage de Jürgen et Wolfgang von Ungern-Sternberg intitulé *Der Aufruf "An die Kulturwelt": das Manifest der 93 und die Anfänge der Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg* (Stuttgart, 1996).

¹⁵⁸ *Erklärung der Hochschullehrer des deutschen Reiches*. Cette déclaration, qui a rassemblé près de 3000 signatures, fut rendue publique le 16 octobre 1914, moins de deux semaines après le « Manifeste des 93 » évoqué dans la note précédente. Outre l'étude de Jürgen et de Wolfgang von Ungern-Sternberg déjà citée, celle de Steffen Bruendel, parue en 2003, détaille le contexte de rédaction de ce texte (cf. Steffen Bruendel, *Volksgemeinschaft oder Volksstaat. Die "Ideen von 1914" und die Neuordnung Deutschlands im Ersten Weltkrieg*, Berlin, 2003).

événements en Belgique, plaçait d'emblée un Autrichien allemand dans une position délicate. La solidarité de principe avec l'allié germanique ne pouvait, chez un Autrichien étranger à la fièvre nationaliste, étouffer le sentiment que cette cause n'était pas la sienne. Elle ne le devenait qu'à partir du moment où l'on plaçait le débat à un autre niveau.

Il n'est pas question dans cet article d'un éloge de la puissance militaire allemande accompagné d'une dénonciation outrée des calomnies proférées depuis l'étranger. Ce texte vise avant tout à prévenir, au sein même de la Monarchie danubienne, des actes inconsidérés qui seraient contraire à la nature de la germanité. Refuser l'apprentissage des langues étrangères revient à confirmer l'image partielle qu'un certain nombre d'intellectuels étrangers, français et anglais notamment, répandent à des fins de propagande. Une telle attitude dessert la cause des puissances centrales tout en répandant une vision erronée de la germanité. Hofmannsthal entreprend par ailleurs d'énumérer les qualités des peuples contre lesquels sont dirigées ces mesures. L'Europe d'après-guerre, dont il envisage l'avenir, ménagera à son sens un rôle important à la France et à l'Angleterre, en raison de leur histoire et de leur puissance respectives. Si la place de la germanité doit être raffermie en Europe, c'est au sein de la Monarchie danubienne, épaulée par son principal allié, qu'elle pourra le mieux s'exprimer. L'argumentation est habile : tout en s'appuyant sur la polémique contemporaine, il en détourne l'objet – non la « culture » allemande, mais la « germanité » – et l'orientation. L'auteur appelle par ce biais à reconsidérer la place de l'Autriche-Hongrie au sein du monde germanique.

La conduite de cette argumentation demeure néanmoins périlleuse. Elle oblige l'écrivain à adopter une position très tranchée. Ses propos ne sont en outre pas exempts d'inexactitudes, voire de contradictions. La valorisation de la puissance économique et financière de la France comme source de son pouvoir dans et hors de l'Europe¹⁵⁹, révèle une méconnaissance de la prééminence que revêtaient déjà dans ce domaine les pays anglo-saxons. Hofmannsthal, apôtre de la connaissance exacte des peuples étrangers, se trouve ici pris en défaut. Plus maladroite encore est son évocation de l'incendie de la ville de Louvain par des troupes allemandes¹⁶⁰. S'appuyant sur une anecdote rapportée par les journaux, l'auteur loue la présence d'esprit de militaires prussiens ayant sauvé des flammes les œuvres de grands maîtres flamands. L'auteur éludait ce faisant les raisons ayant poussé ces officiers à encadrer le pillage et la destruction de la ville. Qu'on ne se

¹⁵⁹ RA2, *Boykott Fremder Sprachen*, p. 354.

¹⁶⁰ Le pillage et l'incendie de Louvain par les troupes allemandes eurent lieu au cours de la dernière semaine d'août 1914, une vingtaine de jours seulement après le déclenchement des hostilités.

méprenne pas cependant. L'écrivain accordait la même créance aux informations diffusées dans la presse que les Allemands de l'Empire, ou encore les Britanniques et les Français. Il était pratiquement impossible à l'époque de se forger une idée exacte des événements en Belgique ; seuls des recherches relativement récentes ont permis d'en élaborer une analyse nuancée¹⁶¹. S'il serait partial de fermer les yeux sur les maladresses de son argumentation, il le serait tout autant d'en nier les spécificités.

Ce texte est le seul dans lequel Hofmannsthal affiche une confiance relative en la victoire prochaine des puissances germaniques. Celle-ci devait résulter des qualités que lui-même reconnaissait à la germanité : l'ouverture de ses représentants sur le monde et autrui, et la faculté de discerner et de s'approprier ce qui en fait la richesse. Cette assurance dissimule cependant une discrète mise en garde. Conscient des tensions déchirant sa propre patrie, l'auteur se sent tenu d'entreprendre cette démarche de clarification. Il est certes encore question vers la fin de l'article de l'acquisition d'une maîtrise sur le monde. Toutefois celle-ci ne doit pas résulter d'une puissance militaire inégalable mais bien d'une ouverture et d'une attention constante à l'égard d'autrui¹⁶². Ce sont les qualités reconnues chez les autres peuples d'Europe, grâce notamment à l'apprentissage de leur langue, qu'il convient d'assimiler. Seul cet enrichissement peut permettre aux pays germaniques d'accroître leur rayonnement politique, économique et culturel en Europe. Il n'est dans ce texte aucune trace d'une critique de la superficialité et du matérialisme de la civilisation occidentale, auxquels s'opposeraient la profondeur et la richesse de la « culture » allemande. Et pour cause : cette conception ruinerait la conception d'une germanité consistant en la synthèse de ces éléments artificiellement séparés¹⁶³. Fondée sur le principe d'intégration, cette définition inclut aussi une conception spécifique de la Monarchie danubienne. Hofmannsthal prend ici le contre-pied des arguments nationalistes développés au sein des provinces allemandes de

¹⁶¹ Parmi ces travaux figure notamment la monographie des historiens irlandais John Horne et Alan Kramer qui met en évidence l'étendue réelle de ces exactions et l'instrumentalisation de celles-ci à des fins de propagande (cf. John Horne, Alan Kramer, 1914. *Les atrocités allemandes*, trad. française de H.-M. Benoît, Paris, 2005).

¹⁶² « [K]ein besseres Mittel aber, der Welt überlegen zu bleiben, ist dem deutschen Wesen verliehen, als dies: dass es die Welt erkenne », RA2, *Boykott fremder Sprachen?*, p. 355.

¹⁶³ La différence établie entre civilisation occidentale, synonyme de superficialité et de matérialisme, et la « culture » germanique, évoquant à l'inverse l'idée de « profondeur » et d'intégrité morale, s'est radicalisée au cours du XIX^e siècle jusqu'à exprimer une véritable opposition. Celle-ci devait appuyer l'idée d'une supériorité de la « culture germanique », laquelle fut mainte fois revendiquée à l'époque où Hofmannsthal écrivait. Les articles contemporains de Thomas Mann ont d'ailleurs largement contribué à renforcer cette opposition, comme l'explique Barbara Beßlich dans son étude *Wege in den "Kulturkrieg"*, op. cit., p. 176-190.

l'Autriche-Hongrie¹⁶⁴. La germanité ne peut certes être envisagée sans tenir compte de celles-ci. Toutefois, on ne saurait la concevoir non plus en négligeant les traits particuliers qu'elle revêt dans l'Etat danubien ainsi que les liens qu'elle entretient dans cet ensemble avec les autres peuples¹⁶⁵.

Le cadre dans lequel Hofmannsthal développe son argumentation demeurait toutefois contraint. Ses interventions publiques portent l'empreinte des obligations liées à ses activités au sein du « Kriegsfürsorgeamt ». Son statut d'officier de l'armée impériale affecté à des tâches administratives l'empêche par ailleurs d'adopter une attitude ouvertement critique. Cependant, la vive polémique entretenue à cette époque par les intellectuels des camps adverses l'incite à prendre position. Sa conception à la fois ouverte et intégratrice de la germanité rompt avec celle, plus exclusive et circonscrite, que défendaient beaucoup de ses contemporains. Elle soulève cependant un certain nombre de difficultés dont l'écrivain avait d'ailleurs en partie conscience. En témoignent le ton et l'orientation des notes personnelles et des articles rédigés peu après. Les écrits produits au cours de l'automne 1914 développent une analyse plus nuancée de la germanité. Celle-ci est, de l'aveu même de l'auteur, plus difficile à cerner qu'il n'y paraît au premier abord¹⁶⁶. Ses manifestations contemporaines entretiennent à ses yeux une confusion regrettable qui résulte d'une certaine incompréhension des Allemands à leur propre égard. « L'Allemand se connaît-il lui-même ? », s'interroge l'écrivain en décembre 1914¹⁶⁷. La réflexion induite par cette question est développée dans plusieurs contributions rédigées dans les mois suivants. En témoigne l'article paru en janvier 1915 sous le titre *Nous autres, Autrichiens, et l'Allemagne*¹⁶⁸. Parce qu'il envisage les relations

¹⁶⁴ La radicalisation des mouvements nationalistes allemand, notamment dans les provinces ethniquement mêlées de la Cisleithanie, est analysée par Julia Schmid son étude de 2009 déjà citée (J. Schmid, *Kampf um das Deutschtum, op. cit.*).

¹⁶⁵ Les anecdotes que rapporte Hofmannsthal dans l'article sont, à ce titre, éloquentes. Par deux fois il est question de la méprise de grandes personnalités françaises sur la présence d'éléments de la culture musulmane sur les territoires magyars (voir *supra*, note 152 ainsi que RA2, *Boykott fremder Sprachen?*, p. 353). Par ailleurs l'importance que l'auteur confère à l'apprentissage d'une langue slave et de l'italien (*ibid.* p. 355), en sus de l'anglais et du français, ne peut se comprendre qu'au regard de sa propre origine et de son intention première. Il s'agit de renforcer par ce biais la cohésion interne de la Monarchie, dont le rayonnement doit garantir, selon Hofmannsthal, celui de l'Europe d'après-guerre.

¹⁶⁶ Dans des notes de novembre 1914 rassemblées sous le titre *Die Taten der Deutschen*, Hofmannsthal consigne ces remarques : « Das deutsche Element [...] Die Schwierigkeit in Erscheinung zu treten [...] gestaltlos ». On peut lire également : « das Gesicht der Deutschen schwer zu sehen », in : SW XXXIV, p. 270.

¹⁶⁷ « Ja, kennt denn der Deutsche sich selber », s'interroge Hofmannsthal dans le brouillon de l'article *Wir Österreicher und Deutschland*, cf. SW XXXIV, p. 683.

¹⁶⁸ RA2, *Wir Österreicher und Deutschland*, p. 390-396. Cet article parut le 10 janvier 1915 dans le quotidien berlinois *Die Vossische Zeitung*.

entre ces deux sphères du monde germanique et atteste une réflexion approfondie sur la nature de la germanité, ce texte mérite une grande attention.

2. 3. *Nous autres, Autrichiens, et l'Allemagne* ou « L'Allemand se connaît-il lui-même ? »¹⁶⁹

La correspondance de l'écrivain avec Eberhard von Bodenhausen révèle dans les premiers mois de la guerre une préoccupation accrue pour les relations entre les deux puissances germaniques. Les lettres de Bodenhausen évoquent le malaise des autorités allemandes à l'égard de leur allié. L'impréparation des milieux économiques et militaires austro-hongrois, dont semblent témoigner les revers essuyés dans les Balkans ainsi qu'en Galicie¹⁷⁰, semblait justifier leurs critiques. Ces témoignages incitent l'écrivain à envisager les moyens d'influer sur la presse des deux Etats alliés afin de permettre une meilleure compréhension réciproque. Il envisage dans ce but un séjour dans les territoires belges occupés¹⁷¹. Sa réalisation à l'automne 1915 donne lieu à la rédaction d'un rapport soumis aux autorités politiques de Vienne¹⁷². Ce séjour a été préparé en amont par l'article *Nous autres, Autrichiens, et l'Allemagne*, rédigé à la fin du mois de décembre 1914. Celui-ci avait été promis à dessein à la rédaction du quotidien berlinois *La Gazette de Voss*¹⁷³. Son but est de convaincre les Allemands de la nécessité d'un maintien de l'Autriche-Hongrie, pour leur propre bien, comme pour celui de l'Europe.

L'« Autriche moderne » est présentée dans l'article comme l'émanation du Saint-Empire germanique¹⁷⁴. Elle s'en est toutefois progressivement démarquée, pour devenir, au début du XIX^e siècle, un Etat autonome. Cette évolution témoigne de la permanence en son sein de « forces » ayant présidé à l'histoire du monde germanique considéré dans son entier¹⁷⁵. « Ces forces » renvoient à des configurations géographiques et ethniques

¹⁶⁹ Voir les deux notes précédentes.

¹⁷⁰ La lettre de Bodenhausen, datée du 31 octobre 1914 et qui mentionne les critiques dirigées contre la « superficialité » (« Beiläufigkeit ») apparente des Austro-Hongrois, était volontairement explicite. Bodenhausen souhaitait que son contenu soit porté à la connaissance des autorités compétentes de l'Autriche-Hongrie afin que des mesures soient prises pour en neutraliser la cause. Voir les explications données sur ce point dans *Briefe der Freundschaft*, *op. cit.*, p. 180-181 et la note afférente.

¹⁷¹ Hofmannsthal fait part de cette intention à Eberhard von Bodenhausen dans sa lettre datée du 12 novembre 1914 (cf. *Briefe der Freundschaft*, *op. cit.*, p. 184).

¹⁷² Cf. *Über die Beeinflussung der öffentlichen Meinung in Deutschland*, SW XXXIV, p. 278-282 et p. 1138-1141 pour le contexte de rédaction.

¹⁷³ Cf. SW XXXIV, *Wir Österreicher und Deutschland*, « Entstehung », p. 681.

¹⁷⁴ La Monarchie danubienne est envisagée comme « ein Teil des alten deutschen Imperiums », RA2, p. 393.

¹⁷⁵ L'auteur complète son propos en indiquant : « Österreich [ist] ei[n] Teil des alten deutschen Imperiums, worin alle Kräfte der deutschen Geschichte lebendig und wirkend sind [...] », *ibid.*

également envisagées dans d'autres articles¹⁷⁶. Parmi celles-ci, l'écrivain évoque, non sans provocation, les échanges entre les populations germaniques et slaves dans l'Est du Saint-Empire¹⁷⁷. Les événements de Bohême ayant déclenché la guerre de Trente Ans constituent ainsi une part incompressible de l'histoire du monde germanique. Ces interactions ont aussi laissé des traces positives, au nombre desquelles l'écrivain rappelle l'influence exercée sur la langue allemande. La pratique quotidienne de celle-ci, enrichie de nombreux termes slaves, permet de maintenir vivace ce témoignage du passé et la conscience de ces liens. Là encore, cette remarque ne manque pas d'audace¹⁷⁸.

Hofmannsthal rappelle en outre l'importance de la progression du catholicisme vers l'Est et le Sud-Est du Saint-Empire. Les nombreux cloîtres et abbayes établis le long du segment occidental du Danube l'attestent¹⁷⁹. Au même titre que l'interaction avec les peuples slaves, la présence du clergé catholique dans ces régions constitue un élément essentiel du passé germanique. On ne peut douter de l'effet d'une telle remarque sur le public berlinois qui était, pour une large part, protestant. Comme le souligne l'écrivain, cette influence du clergé était favorisée par les configurations géographiques. Ces provinces riches en ressources naturelles s'organisent de part et d'autre du tracé du Danube, lequel constitue l'une des principales « forces » envisagées par Hofmannsthal. Voie d'échanges économiques, cette artère fluviale a encouragé la concentration dans sa vallée et ses contreforts de populations mêlées. Elle a en outre constitué l'objet de conflits d'intérêts qui ont influé sur les configurations politiques et économiques du reste de l'Europe. Les attaques des Ottomans, parce qu'elles ont exposé l'ensemble de la sphère germanique à un péril durable, font aussi partie de son histoire¹⁸⁰.

Pour autant, les forces structurant le monde germanique ne se limitent pas à ces configurations géographiques et ethniques. Elles englobent aussi l'action humaine ayant permis de fonder, sur la base de celles-ci, un ordre politique stable et d'en garantir la pérennité. Les figures du Prince Eugène, du Maréchal Radetzky et de l'Impératrice Marie-

¹⁷⁶ Voir *supra*, paragraphe 1. 2. 3.

¹⁷⁷ « Die hussitische Kriegsfackel und wie sie in tschechischem Blut und tschechischer Erde ausgetreten wurde, ist ein Erlebnis des tschechischen Volkes, das heute dem Empfinden so nahe und näher ist, ich wage es zu sagen, als die napoleonischen Kriege », *ibid.*, p. 393.

¹⁷⁸ « Unsere Landkarte, wahrhaft verstanden, mit der urslawischen Orts- und Bergnamen mitten in scheinbar deutschem Land, [...] diese unsere Landkarte ist der wahre Kommentar zu unseren inneren notwendigen und aus der Lebenswurzel selbst mit hervorspringenden Schwierigkeiten, die wir tragen müssen, wie wir unser Leben selber tragen », RA2, p. 393.

¹⁷⁹ « Das Mittelalter, die geistliche Besiedlung, den Lauf der Donau abwärts von Passau an, die Stifte als geistige Zentren und große Grundherrschaft: ist Wahrheit und Gegenwart », *ibid.*

¹⁸⁰ RA2, p. 393

Thérèse, qui ponctuent l'argumentation¹⁸¹, rappellent la nécessité de cette action et de sa reconduction aux différentes époques¹⁸². Les exemples invoqués permettent de préciser la nature des « forces » et de ce « destin » qui ont présidé à l'évolution des provinces germaniques comme à celle de l'Etat danubien. Ils éclairent en outre le sens de cette « mission » qui résulte selon l'écrivain de la permanence des configurations envisagées.

L'histoire allemande est forgée par l'interaction, au centre de l'Europe, de peuples distincts réunis par des intérêts communs. Hofmannsthal considère ces échanges comme une tâche à accomplir. D'abord réalisée dans le cadre du Saint-Empire et sous l'autorité de son souverain, elle s'est progressivement reportée sur l'ensemble constitué plus à l'Est par les possessions patrimoniales de ce dernier. Il s'agissait toujours d'œuvrer à la synthèse politique des peuples réunis sur ces territoires et de fonder, avec leur assentiment, un gouvernement stable. Politiquement féconde, cette convergence des intérêts particuliers bien compris – ceux des Habsbourg et ceux des peuples danubiens – était aussi source d'enrichissement économique et culturel. Encore fallait-il que cette synthèse pût être reconduite à chaque nouvelle époque. La permanence des configurations de cet espace et des enjeux stratégiques qui en résultent, impliquait celle de la tâche à accomplir¹⁸³. Il était là moins question d'établir la domination d'un peuple sur les autres que de garantir un équilibre politique au centre de l'Europe, dont résultait celui prévalant sur l'ensemble du continent. De cette synthèse, exigée par les configurations géographiques associées aux aléas de l'histoire, Hofmannsthal offre une image assez nette. Elle est européenne quant à ses composantes, trouve dans l'Autriche danubienne son lieu d'accomplissement, et dans l'« esprit allemand » son agent¹⁸⁴. Si les deux premières caractéristiques découlent assez facilement des explications fournies, la dernière ne relève pas de l'évidence. La suite de l'article permet d'explicitier ce point.

« L'Autriche est la mission particulière qui a été confiée à l'esprit allemand en Europe »¹⁸⁵, explique l'écrivain. Il s'agit plus exactement « de l'espace désigné par le destin pour mettre en œuvre un impérialisme de nature spirituelle »¹⁸⁶. L'importance conférée à la germanité et le recours à l'idée d'« impérialisme » laissent croire tout d'abord à un plaidoyer en faveur d'une prépondérance allemande au sein de la double

¹⁸¹ Les trois noms figurent dans un même paragraphe (*ibid.*).

¹⁸² *ibid.*

¹⁸³ « Alles was je war ist immer noch da; nichts ist [...] völlig abgetan, alles Getane ist wieder zu tun », in : RA2, p. 392.

¹⁸⁴ Voir la note suivante.

¹⁸⁵ « Österreich ist die besondere Aufgabe, die dem deutschen Geist in Europa gestellt wurde », RA2, p. 393.

¹⁸⁶ « Es ist das vom Geschick zugewiesene Feld eines rein geistigen Imperialismus », *ibid.*, p. 393-394.

Monarchie. La confrontation de ces propos avec les notes dont a procédé l'article conduit cependant à une autre conclusion. Ces notes précisent l'acception du terme « impérialisme »¹⁸⁷. L'auteur envisage ici une discipline intellectuelle appliquée en premier lieu à soi-même ; elle consiste en une réflexion pondérée sur ce qui est perçu comme sa propre culture ainsi que celle d'autrui¹⁸⁸. Le souhait d'un apport de « spiritualité allemande » pour les populations d'Europe centrale est assorti d'une discrète mise en garde : « L'Autriche a besoin de l'esprit allemand – mais duquel ? » ; la réponse est immédiate : « Le fait d'être pur »¹⁸⁹. Le corps de l'article explicite la nature de cette spiritualité ainsi que l'étendue souhaitée de son rayonnement.

L'auteur envisage tout d'abord ce qui lui semble contraire à cette manifestation souhaitée de la germanité et constitue même un « poison » pour celle-ci¹⁹⁰. Les figures de Friedrich Gentz, Zacharias Werner et Friedrich Schlegel en offrent quelques exemples. « Ils étaient certes imprégnés de spiritualité allemande », concède l'auteur, « mais non de ce que l'être allemand a de plus éminent et de plus pur, et ils n'étaient pas ce dont nous avons besoin »¹⁹¹. En conférant à la Monarchie habsbourgeoise le statut d'une puissance ultra-montaine où prévaudrait l'élément catholique et allemand, les deux premiers en avaient livré une image déformée. Quant au dernier, il voyait dans la Monarchie danubienne l'agent efficace de la Restauration. Elle était à ses yeux la garante de l'équilibre précaire entre les intérêts égoïstes des puissances, travaillées par les passions nationales. Pour Hofmannsthal, réduire l'Autriche à ces caricatures lui nuisait tout autant qu'à l'Allemagne. Chacun de ces émigrés avait peint le portrait d'une Autriche telle qu'ils voulaient qu'elle soit, non telle qu'elle était ou pouvait devenir, si ses virtualités étaient clairement perçues. Pour avoir négligé le facteur de synthèse en laquelle elle consistait, ces hommes, bien qu'Allemands, avaient trahi l'essence de la germanité.

Le reste de l'article précise quant à lui la définition de cet « esprit allemand » évoqué. « L'Autriche », rappelle l'auteur, « a besoin d'être irriguée par la spiritualité allemande »¹⁹². Cela étant, « l'esprit n'agit de façon efficace que sur ce qu'il connaît

¹⁸⁷ « Unterschied des heute geforderten Imperialismus von jedem übrigen früheren [...] », SW XXXIV, *Wir Österreicher und Deutschland*, « Varianten », p. 684.

¹⁸⁸ « [Der] heute geforderte Imperialismus [...] : ein geistigerer, Vergeistigung der Cultur [...] », SW XXXIV, *Wir Österreicher und Deutschland*, « Varianten », p. 684.

¹⁸⁹ « Österreich bedarf des deutschen Geistes – aber welches? Das rein Sein », in : *ibid.*, p. 686.

¹⁹⁰ « Wo uns Deutschland ein Minderes gibt, als sein Höchstes und Reinstes, wird es uns zu Gift », RA2, p. 394.

¹⁹¹ « Sie waren deutscher Geist, aber nicht das Höchste und Reinste deutschen Wesens, und sie waren nicht, was wir brauchten », *ibid.*, p. 395.

¹⁹² « Österreich bedarf ohne Unterlaß des Einströmens deutschen Geistes », in : RA2, p. 394.

intimement »¹⁹³. Connaître l'« Autriche » signifie connaître ses caractères propres qui l'ont progressivement amenée à se démarquer du reste des territoires germaniques. Pourtant, le désir de l'Allemagne contemporaine d'influer sur le sort de l'Autriche-Hongrie semblait inversement proportionnel à la connaissance qu'elle en avait¹⁹⁴. Cette méconnaissance constitue le prolongement direct de celle attestée chez les intellectuels émigrés à Vienne au début du XIX^e siècle. La capacité à discerner ce qui est, et les possibilités qu'il recèle, ne suffit pourtant pas à caractériser ce que la germanité possède de plus pur. Manquent encore la volonté de réaliser ces possibilités ainsi que la force de le faire. La germanité n'est elle-même qu'une combinaison de ces deux aptitudes à connaître et à entreprendre. Leur synthèse exige toutefois l'entretien de contacts durables avec les autres peuples. Ceux-ci constituent, on l'a vu, une part incompressible de l'histoire des provinces et des populations germaniques. Recueillir et offrir, tels sont les gestes complémentaires qui manifestent ensemble la vraie nature de la germanité. Notons que ces échanges dépassent le cadre des seuls Etats germaniques. Ce qui est pris l'est à l'ensemble de l'Occident européen, ce qui est donné l'est à la frange orientale du continent progressivement rattachée à son noyau¹⁹⁵. L'« Autriche » constitue le lieu où se cristallise cette double synthèse, en laquelle elle trouve d'ailleurs sa raison d'être. Cet article esquisse donc l'essentiel des réflexions qui seront approfondies au cours des mois suivants.

L'originalité des vues de l'auteur ressort de leur confrontation avec celles développées à la même époque parmi les Allemands de la Monarchie austro-hongroise et de l'Empire allemand. Dans les deux cas, une majorité d'Allemands plaidait pour une prépondérance de l'élément germanique. Les vues des milieux dirigeants, hauts diplomates et militaires inclus, concordaient avec celles d'une vaste frange de l'opinion publique allemande dans les deux Etats. Cette communauté d'intention cachait néanmoins des divergences profondes quant aux fins poursuivies, notamment en matière politique et militaire.

¹⁹³ « Der Geist [...] kann nur hinwirken, wo er erkennt », RA2, p. 394.

¹⁹⁴ Hofmannsthal met en garde contre les risques d'ingérence de l'Allemagne dans les affaires de l'Autriche-Hongrie, alors même que les spécificités de celles-ci étaient, si ce n'est ignorées, du moins négligées. « [...] es bedarf nicht der Einmischung der deutschen politischen Gewalt, wohl aber der beständigen Beeinflussung durch den deutschen Geist », in : RA2, *Wir Österreicher und Deutschland*, p. 394.

¹⁹⁵ La personne et l'œuvre du prince Eugène illustrent cette interaction entre les sphères occidentales et orientales de l'Europe, par la médiation des forces politiques, militaires et intellectuelles des territoires germaniques. Hofmannsthal constate, non sans ironie, que des Allemands comme Friedrich Schlegel et Friedrich Gentz ont été d'un bien moindre apport pour l'« Autriche » que le stratège : « Wir empfangen den größten Österreicher nicht aus Deutschland, aber doch aus dem Westen [i. e. Frankreich, PB] : Eugen von Savoyen » (RA2, p. 395). Ce dernier est d'ailleurs désigné dans l'article de la Noël 1914 comme un « héros national allemand » (« ein deutscher Nationalheld », RA2, p. 377).

Bismarck et ses successeurs n'ont jamais cessé de considérer la Monarchie danubienne comme un Etat germanique, au sein duquel les Allemands partageaient leur suprématie avec les seuls Magyars. En dépit des recensements qui révélaient au sein de la Monarchie une prépondérance des peuples slaves et latins réunis, ce préjugé n'a jamais disparu¹⁹⁶. La mise à jour de cette infériorité démographique ainsi que la dégradation des relations entre Tchèques et Allemands avait engendré une radicalisation du nationalisme allemand en Cisleithanie¹⁹⁷. De surcroît, l'intransigeance des Magyars à l'égard des autres nationalités de Transleithanie renforçait les poussées nationalistes au sein de la Monarchie. Quant à l'opinion publique de l'Empire allemand, elle présentait une position assez homogène à l'égard de l'allié austro-hongrois. Considérée comme une puissance germanique, la Monarchie ne pouvait qu'entretenir une collaboration très étroite avec l'Empire. Au sein des milieux cultivés, notamment protestants, l'idée d'une appartenance commune à une « nation culturelle allemande » (« deutsche Kulturnation ») semblait justifier le soutien apporté, depuis l'Allemagne, aux associations de défense de la culture allemande en Cisleithanie¹⁹⁸.

La position des Allemands peuplant cette province était toutefois plus ambiguë. Il se dégageait certes une large majorité en faveur d'une prépondérance germanique au sein de la Cisleithanie et, dans la mesure du possible, dans l'ensemble de la Monarchie. Néanmoins cette attitude se doublait d'un désir croissant de prendre ses distances à

¹⁹⁶ La mise à jour de ces proportions, grâce au recensement de 1880, avait provoqué un véritable choc parmi les Allemands d'Autriche, qui pensaient détenir une prépondérance démographique en Cisleithanie. On peut consulter sur ce point l'étude de Julia Schmid (*Kampf um das Deutschtum*, *op. cit.*, p. 30) ainsi que la synthèse proposée par Paul Pasteur dans l'article « Quelques rappels à propos des Allemands de l'Empire austro-hongrois et du Compromis historique », in : *Austriaca*, n° 73, décembre 2011, p. 13-30 et notamment p. 14-18.

¹⁹⁷ La tentative du Ministre Badeni d'introduire en 1897 la langue tchèque comme seconde langue officielle avec l'allemand dans les structures administratives de Bohême et de Moravie avait suscité un vif émoi parmi la population allemande de ces provinces. Le décret prévoyait que la maîtrise des deux langues était indispensable à toute personne candidate à un poste dans l'administration. En avait résulté une véritable crise parlementaire et gouvernementale. Les Allemands de Bohême et de Moravie, qui maîtrisaient rarement le tchèque ou le slovaque, craignaient de se voir disputer les hauts postes administratifs. Après avoir été dans un premier temps amendé, le décret fut finalement suspendu. Cette crise a néanmoins entraîné une radicalisation du mouvement nationaliste allemand en Cisleithanie, notamment dans les régions aux populations mêlées. Cf. Catherine Albrecht, « The Bohemian Question », in : Mark Cornwall (éd.), *The Last Years of Austria-Hungary: a Multi-National Experiment in Early Twentieth-Century Europe*, Exeter, 2002, p. 75-96 et notamment p. 79-83.

¹⁹⁸ A ce propos, Wolfgang J. Mommsen écrit : « [es] erhielt sich, namentlich von den Kreisen des protestantischen Bildungsbürgertums und der Akademikerschaft getragen [...], die Idee einer die Grenze des Deutschen Reiches überschreitenden deutschen Kulturnation, die es zu bewahren gelte. Die Auseinandersetzungen über den deutschen Schulverein 1881/82, der ja zur Unterstützung der deutschen Schulen in den gemischtnationalen Gebieten Österreich-Ungarns ins Leben gerufen worden war, zeigen dies in besonders anschaulicher Weise », in : W. J. Mommsen, « Österreich-Ungarn aus der Sicht des deutschen Kaiserreiches », *art. cit.*, p. 207. Cette coopération entre les défenseurs d'une « culture nationale allemande » de l'Empire allemand et leurs homologues autrichiens, engagés dans diverses associations, a été également étudiée avec minutie par Julia Schmid (*Kampf um das Deutschtum*, *op. cit.*, notamment les chapitres 3 et 4).

l'égard de l'Allemagne, avec laquelle de nombreuses divergences existaient. Au sein de la cour, de l'administration et de l'armée prévalait la conscience du poids économique et culturel de l'élément allemand dans l'Etat danubien. Cette position s'adossait toutefois à une tradition ancienne qui voyait dans le Habsbourg le défenseur d'une Monarchie aux prétentions universelles. Aussi ces milieux étaient-ils opposés aux nationalistes allemands d'Autriche qui aspiraient à une association toujours plus étroite avec l'Empire allemand, au détriment des autres nationalités. La promotion de l'élément germanique dans les deux Etats alliés servait donc des ambitions distinctes. Dissimulées derrière le symbole du « pacte des Nibelungen »¹⁹⁹, ces divergences ne pouvaient manquer de resurgir lors de la discussion des objectifs de guerre.

Un nombre croissant d'Allemands de Cisleithanie exprima, durant le conflit, le désir de préserver l'autonomie politique de la Monarchie²⁰⁰. Le maintien de son intégrité devait prévaloir sur les revendications nationales, y compris celles des Allemands d'Autriche²⁰¹. C'est au sein de la « Société politique d'Autriche » (« Österreichische politische Gesellschaft »)²⁰², héritière des cercles constitués dans les premiers mois de la guerre, que

¹⁹⁹ Dans son discours du 29 mars 1909 devant le Reichstag, Heinrich von Bülow, alors chancelier de l'Empire allemand, avait employé cette expression. Celle-ci devait convaincre l'Autriche-Hongrie alliée, alors aux prises à une crise consécutive à l'annexion de la Bosnie-Herzégovine, du soutien inconditionnel de l'Empire wilhelminien. Celui-ci, se sentant de plus en plus isolé au sein de l'Europe, devait en effet soigner ses relations avec la seule puissance susceptible de demeurer un fidèle allié. Wolfgang J. Mommsen y fait également référence dans son article qui analyse les fluctuations des relations de ces Etats entre 1871 et 1914, cf. W. J. Mommsen, « Österreich-Ungarn aus der Sicht des deutschen Kaiserreiches », *art. cit.*, p. 210.

²⁰⁰ Dans son article consacré à la perception de l'Empire wilhelminien par les sujets allemands de l'Autriche-Hongrie, Helmut Rumpler montre que l'intensification des relations grâce aux accords militaires ne s'est jamais accompagnée d'un rapprochement significatif des deux alliés sur le plan politique et culturel. L'admiration que vouaient certains Allemands d'Autriche à l'allié germanique était elle-même toujours teintée de réserves quant à la solidité et la profondeur des liens unissant les deux puissances. La fondation de l'Empire allemand semblait avoir marqué une césure politique et culturelle plus nette que le partage d'une langue commune ne le laissait supposer. Cf. H. Rumpler, « Das Deutsche Reich aus der Sicht Österreich-Ungarns », *art. cit.*, notamment p. 233.

²⁰¹ Cette position ressort avec netteté dans le document définissant les statuts et les objectifs du « Cercle des Archives », que fréquentait Hofmannsthal au début de la guerre. Ce texte, rédigé par des diplomates du Ministère des Affaires étrangères, pose clairement les priorités que se sont fixé les membres du cercle, lesquels étaient dans leur immense majorité de langue et de culture allemandes. A la consolidation interne de l'Autriche-Hongrie, appuyée sur une réforme des relations unissant les peuples entre eux, devait s'adjoindre le maintien d'une coopération étroite entre les deux puissances centrales, dans le respect de leur intégrité politique et de leurs spécificités nationales respectives. Le dernier des sept principes énoncés rappelle la priorité que devait revêtir, aux yeux des auteurs, la consolidation de la double Monarchie face aux revendications nationalistes : « [...] Insbesondere hat das Interesse der Monarchie und des Staates [d. i. der beiden Teile der Monarchie, P. B.] den nationalen Sonderinteressen voranzugehen », cf. SW XXXIV, « Vorrede zu den Grundsätzen des "Dienstagsvereins" », p. 632-633. Pour un commentaire détaillé des principes énoncés par les membres de ce cercle, voir Birgitt Morgenbrod, *Wiener Großbürgertum im Ersten Weltkrieg*, *op. cit.*, p. 34-35.

²⁰² Héritière du « Cercle des Archives » et d'autres cercles contemporains, la « Société politique d'Autriche » avait pour objectif de rassembler les représentants influents des secteurs politiques, diplomatiques, économiques ainsi que des acteurs du monde de la presse, des intellectuels et des artistes. L'arrivée sur le trône de l'Empereur Charles, désireux de mettre un terme au conflit et disposé à entreprendre une vaste réforme de son empire, avait encouragé la formation de cette société. L'étude de Birgitt Morgenbrod en décrit la genèse, les activités et l'influence à Vienne

cette tendance fut la plus nette. La nécessité d'une réorientation de la politique allemande au sein de l'Autriche-Hongrie s'imposait à l'esprit d'un nombre croissant de hauts fonctionnaires et d'hommes politiques. Josef Redlich en fut l'un des plus fervents promoteurs²⁰³. En témoigne son discours du 27 juin 1917, auquel Hofmannsthal, bien qu'il ne fût pas membre de la « Société », avait souhaité assister²⁰⁴. Il importait pour Redlich que les Allemands de la Monarchie cessent de se considérer comme le fondement et la source du pouvoir. La poursuite d'intérêts nationaux égoïstes et le désir acharné de conserver une prépondérance en Autriche-Hongrie ne pouvaient que conduire celle-ci à sa perte²⁰⁵. Position courageuse que Redlich partageait avec quelques autres représentants de la bourgeoisie libérale allemande d'Autriche. Malgré ses spécificités, elle n'était pas sans liens avec celle qu'Hofmannsthal défendait depuis le début du conflit.

2. 4. Évolution du conflit et infléchissement d'une pensée

La première phase du conflit, jusqu'au début de l'été 1916, coïncide chez Hofmannsthal avec le souhait d'œuvrer à une meilleure entente entre les puissances centrales. Les fonctions exercées au « Kriegsfürsorgeamt », ainsi que les débats au sein du « Cercle des Archives », l'avaient convaincu de la nécessité d'infléchir les représentations négatives véhiculées par les organes de presse. Il devait être possible de convaincre l'opinion publique allemande de la nécessité d'appréhender la Monarchie habsbourgeoise comme une égale, sans laquelle les Allemands risquaient de s'isoler. C'est en sens qu'argumente l'écrivain lorsqu'il résume ses impressions à l'issue de son séjour dans les territoires

en s'appuyant sur un grand nombre de documents d'archives (cf. *Wiener Großbürgertum im Ersten Weltkrieg*, *op. cit.*).

²⁰³ Josef Redlich était devenu en 1917 l'un des proches conseillers de l'Empereur Charles I^{er}. Leurs premières rencontres eurent lieu à partir du mois de juillet 1917, date à laquelle l'Empereur essayait de constituer un nouveau gouvernement, dont il souhaitait que J. Redlich fasse partie. Cf. Josef Redlich, *Schicksalsjahre Österreichs. Die Erinnerungen und Tagebücher Josef Redlichs 1869-1936* (vol. 2 *Tagebücher Josef Redlichs 1915-1936*, sous la dir. de Fritz Fellner et de Doris A. Corradini, Vienne, 2011, p. 309 *sqq.*), ainsi que *Dichter und Gelehrter* (*op. cit.*, p. 233 *sqq.*). Fredrik Lindström souligne par ailleurs que les travaux historiques de Redlich l'ont progressivement convaincu des carences d'une vision germano-centriste de la Monarchie danubienne. Ses prises de positions lors des réunions de la « Société politique d'Autriche » constituaient un prolongement direct de ses travaux scientifiques (cf. F. Lindström, *op. cit.*, p. 195-197).

²⁰⁴ Voir les informations fournies par Martin Stern sous le titre « Hofmannsthals Teilnahme an Josef Redlichs politischer Aktivität », in : *Hofmannsthal-Blätter*, cahier 5, automne 1970, p. 388-390.

²⁰⁵ Birgitt Morgenbrod résume les arguments exposés par Redlich dans son discours du 27 juin 1917 en ces termes : « Die Deutschen [...] müssten begreifen, dass sie keineswegs das bevorrechtigte Staatsvolk in Österreich seien und dass das Bemühen um die Wahrung ihres nationalen Besitzstandes die Existenz des Staates gefährde » (B. Morgenbrod, *op. cit.*, p. 193-194, également p. 112-113). Cette conviction recoupait celle d'autres membres de la « Société », à l'image de Rudolf Logman, originaire de Bohême. Comme l'explique B. Morgenbrod, cet homme politique considérait le souhait inconditionnel des Allemands de tenir les rênes de l'Autriche-Hongrie comme un obstacle aux réformes exigées par la situation intérieure de celle-ci (*ibid.*, p. 115).

belges occupés²⁰⁶. Ce rapport confidentiel, rédigé au début du mois de novembre 1915 et présenté au Président du Conseil autrichien, le Comte Stürgkh, expose une stratégie pour gagner l'opinion allemande à la cause austro-hongroise. Pour son auteur, les projets de restructuration de l'Europe centrale, envisagés par les cercles dirigeants de l'Empire allemands, exigeaient de considérer l'Autriche-Hongrie comme un partenaire essentiel. L'écrivain n'hésita pas, pour appuyer ses vues, à employer des arguments d'ordre économique et politique²⁰⁷.

Le séjour prolongé à Berlin, consécutif à celui en Belgique, lui permit de poursuivre son entreprise de persuasion. La fréquentation de la « Société allemande de 1914 », fondée en novembre 1915, lui offrit à cette fin un cadre propice. Les rencontres et discussions avec les membres de cette « société », issus pour une large part de la bourgeoisie libérale modérée de l'Empire, lui permirent de plaider pour sa patrie²⁰⁸. Elles lui révélèrent toutefois que la définition des objectifs de guerre communs aux deux puissances devenait de plus en plus ardue. Malgré ses propres difficultés à s'orienter dans ce débat, il put constater la position de dépendance, voir d'infériorité, dans laquelle la Monarchie était systématiquement placée²⁰⁹. Prévoyant les conséquences désastreuses

²⁰⁶ Malgré ses nombreuses démarches et ses appuis, au sein du Ministère des Affaires étrangères austro-hongrois comme en Allemagne, Hofmannsthal n'a pu obtenir que sa mission revête un caractère officiel. Plusieurs facteurs expliquent cet échec. En sa qualité d'officier mobilisé pour des tâches administratives, l'écrivain dépendait en premier lieu du Ministère de la guerre austro-hongrois. Il lui était donc difficile de se faire détacher auprès du Ministère des Affaires étrangères alors même que la situation militaire exigeait la mobilisation de plus en plus d'hommes. Par ailleurs, le Comte Hoyos, ami d'Hofmannsthal et proche conseiller du Ministre des Affaires étrangères austro-hongrois, lui avait fait part des craintes de sa hiérarchie de se voir reprocher, par l'envoi d'un émissaire, d'interférer dans la politique des autorités allemandes (cf. lettre de Hoyos à Hofmannsthal du 15. XI. 1914, reproduite par Heinz Lunzer, in : *id.*, *op. cit.*, p. 127-128). Enfin, la qualité d'écrivain reconnu dont jouissait Hofmannsthal semblait suffisante, aux yeux des diplomates, pour lui permettre de mener à bien ses initiatives sans qu'il soit besoin de conférer à celles-ci un caractère officiel. Ainsi les autorités austro-hongroises conservaient à l'égard d'Hofmannsthal une attitude attentiste. En cas d'échec de sa part, elles se verraient épargner toute difficulté afférente. En cas de succès, elles gagneraient en sa personne un émissaire habile œuvrant pour leur cause sans qu'elles-mêmes aient besoin de s'investir pour l'appuyer. Des données factuelles accompagnées de commentaires nuancés sont fournies par Hein Lunzer, in : *op. cit.*, p. 123-131 et p. 154-155.

²⁰⁷ Outre l'importance de l'artère danubienne pour l'organisation des échanges économiques d'Est en Ouest, l'écrivain met en valeur la forme originale d'extension coloniale de l'Autriche danubienne, qu'il distingue de celle accomplie en son temps par la Prusse à l'Est de l'Elbe. Il souligne en outre la dimension fédératrice de la Monarchie catholique à l'égard des velléités autonomistes slaves renforcées par les orientations panslavistes au sein des communautés orthodoxes. Hofmannsthal souhaitait accroître la conscience de ces caractéristiques chez les Allemands de l'empire. Pour ce faire, il fallait tenter d'influer sur la ligne éditoriale des journaux ou encourager la création de nouveaux organes de presse. Le contenu de cet exposé figure dans l'édition critique de ses œuvres (cf. SW XXXIV, *Über die Beeinflussung der öffentlichen Meinung in Deutschland*, p. 278-282).

²⁰⁸ Heinz Lunzer établit dans son étude une liste non exhaustive des personnalités avec lesquelles l'écrivain est entré en contact dans le cadre des réunions de la « Société allemande de 1914 », in : *op. cit.*, p. 171-172.

²⁰⁹ L'exposé des sujets débattus lors des séances de la « Société » conduit Heinz Lunzer à cette remarque : « Ob die Polemik gegen eine mangelnde Rüstung der österreichisch-ungarischen Industrie [...] und eine schwache militärische Moral der Soldaten [...] zu Recht bestanden [hat], braucht hier nicht diskutiert zu werden. Von Belang ist, dass solche Vorurteile in Deutschland bestanden und Einfluss in der öffentlichen Meinung wie in der Kriegszielpolitik hatten », in : H. Lunzer, *op. cit.*, p. 174.

d'une telle attitude pour l'avenir de la Monarchie, il n'eut de cesse d'approfondir l'examen des particularités de celle-ci. Certes à la source de sa complexité, ces caractéristiques conféraient à cet ensemble politique une richesse qui faisait défaut à l'Empire allemand. L'Autriche-Hongrie paraissait dès lors nécessaire à l'actualisation de cette forme la plus pure de la « germanité » que l'écrivain souhaitait promouvoir. Tout en continuant d'insister sur la communauté de destin unissant les deux Etats, il désirait approfondir son plaidoyer en faveur d'un maintien de la Monarchie danubienne.

Cette évolution est perceptible dès la fin de son long séjour en Allemagne, conclu à Leipzig en mars 1916. Dès le 1^{er} février, l'écrivain avait prononcé un discours introduisant une conférence consacrée aux combats des Austro-Hongrois dans le Nord de l'Italie²¹⁰. Son ambition ne se limitait pas à l'éloge de ces troupes. Il s'agissait d'approfondir l'analyse des spécificités de la Monarchie en soulignant sa complémentarité avec l'Empire allemand. Un exposé tenu le 1^{er} mars 1916 à Leipzig devant un public restreint lui permit de présenter une première synthèse de ses réflexions²¹¹. Les notes sur lesquelles il s'appuie alors manifestent le souci de fonder l'argumentation sur des considérations d'ordre géographique et historique²¹². Comme dans le compte rendu de novembre 1915, l'écrivain oppose à l'impérialisme wilhelminien une forme plus ancienne d'expansion coloniale, dont les motifs, la nature et les fruits étaient à son sens bien distincts. Il esquisse ce faisant les thèmes qui allaient être approfondis dans son discours intitulé *L'Autriche dans le miroir de ses lettres*. Prononcé une première fois à Varsovie en juillet 1916²¹³, il fut reproduit sous une forme étoffée à Vienne en octobre de la même année. Sa reprise au cours de l'année 1917 dans différentes villes d'Allemagne ainsi qu'en Suisse a incité l'auteur à adapter son propos au public

²¹⁰ Après avoir adopté une attitude attentiste au début du conflit, l'Italie a abandonné à la fin du mois de mai 1915 son statut de neutralité pour entrer dans le combat aux côtés des puissances de l'Entente. Cette nouvelle ligne de front mobilisait avant tout les troupes austro-hongroises, déjà fortement éprouvées par les combats dans les Carpathes. Cette nouvelle lutte contre l'Italie suscita une forte mobilisation des Austro-Hongrois qui considéraient avoir été trahis par les Italiens. S'ajoutait le désir de revanche, attisé par les souvenirs douloureux de la défaite autrichienne de 1859. Sur ce front en outre, l'état-major austro-hongrois se sentait moins dépendant de son homologue allemand. La conférence du 1^{er} février 1916 introduite par Hofmannsthal avait pour but d'informer le public allemand sur l'état de ce front et d'illustrer la bravoure des troupes austro-hongroises. A cette fin étaient projetées des photographies réalisées sur le front. Cf. Heinz Lunzer, *op. cit.*, p. 179.

²¹¹ Ce discours fut prononcé dans la demeure privée d'Alfred von Nostitz, juriste de formation et ami d'Hofmannsthal. Le gouvernement de Saxe, pour lequel il travaillait en tant que diplomate, le délégua auprès de sa représentation à Vienne au début de l'été 1916. Auparavant, il avait eu plusieurs entretiens avec Hofmannsthal à Berlin dans les locaux de la « Société allemande de 1914 » (voir sur ce point H. Lunzer, *op. cit.* p. 171).

²¹² Les notes rassemblées dans l'édition critique des œuvres d'Hofmannsthal contiennent le plan que celui-ci avait retenu pour cette allocution : « I. Géographie / Reichtum / die "Länder" [...] // II. Geschichte [...] // III. Repertorium. Struktur. Staatsrecht [...] », in : SW XXXIV, *Das Phänomen Österreich*, p. 283.

²¹³ Cf. Heinz Lunzer, *op. cit.*, p. 201.

rencontré²¹⁴. Ces apports, s'ils précisent la version de Vienne, ne la modifient pas. Cette dernière servira par conséquent de fondement à l'analyse, enrichie par l'examen des notes ayant accompagné sa production²¹⁵.

2. 5. *L'Autriche dans le miroir de ses lettres*

2. 5. 1. L'Autriche danubienne : quintessence du passé allemand

Si la version de juillet 1916 recoupe thématiquement celle prononcée à Vienne, elle n'en livre qu'une esquisse²¹⁶. Les circonstances du séjour de l'écrivain à Varsovie méritent toutefois l'attention. Dans une lettre de Pâques 1916, Hofmannsthal faisait part à son ami Robert Erhart, haut fonctionnaire et conseiller à la Présidence du Conseil autrichien, des difficultés auxquelles il s'attendait : « Le discours que le Ministère des Affaires étrangères (ou Andrian, par l'intermédiaire de celui-ci) me demande de prononcer dès mon arrivée [à Varsovie, P. B.], constitue une tâche assez complexe »²¹⁷. En réalité, ce séjour relevait avant tout de l'initiative d'Andrian. Outre ses activités littéraires, celui-ci avait une solide formation de diplomate et comptait parmi les hauts fonctionnaires du Ministère austro-hongrois des Affaires étrangères. Après avoir représenté ce dernier à Cracovie, au quartier général des armées austro-hongroises²¹⁸, il avait été transféré en

²¹⁴ Hofmannsthal reprend son discours le 3 mars 1917, lors d'un nouveau séjour à Berlin, puis à Zurich le 29 mars et enfin à Munich le 4 avril de la même année. Les circonstances dans lesquelles il prend la parole dans chacune de ces villes sont détaillées dans l'édition critique, SW XXXIV, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, « Entstehung », p. 811-814.

²¹⁵ L'édition de juillet 1979 chez Fischer ne propose que la transcription de cette version de Vienne, augmentée de quelques notes destinées à sa reprise à Munich (RA2, p. 13-27). En revanche, l'édition critique récente fournit, en plus de cette transcription, l'intégralité des notes que l'écrivain a rédigées pour les différentes versions du discours (cf. SW XXXIV, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, script de Vienne, p. 182-192 et notes et variantes p. 817-838).

²¹⁶ Dans une lettre de juillet 1916 à Leopold von Andrian, Hofmannsthal annonçait son souhait de reprendre pour sa tournée en Norvège et en Suède les thèmes exposés dans son discours de Varsovie. Il précise à ce sujet : « [...] in Warschau [war es] eine wahrhaftige Improvisation, [in Stockholm] aber möchte ich in einem etwas längerem u. weit sorgfältiger vorbereiteten Vortrag bei weitem gehaltvolleres geben [...] », (lettre du 31 juillet 1916 à Andrian, in : SW XXXIV, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, « Zeugnisse », p. 848). En réalité, Hofmannsthal met à exécution son projet dès son intervention à Vienne, en octobre 1916, tandis qu'il élargit le champ de ses réflexions dans les discours prononcés en Scandinavie. La parenté des propos tenus à Varsovie puis à Vienne est du reste attestée par la confrontation des notes que le travail philologique a permis de dater. On peut ainsi distinguer les brouillons réalisés lors du séjour à Varsovie des notes qui leur ont été ajoutées ultérieurement (cf. SW XXXIV, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, « Überlieferung », p. 814-817).

²¹⁷ « Das Min[isterium] d[es] Äussern (oder Andrian durch dieses) stellt mir für einen in Warschau gleich nach meiner Ankunft zu haltenden Vortrag eine etwas schwierige Aufgabe », lettre à Robert Erhart datée du lundi de Pâques 1916 et citée par F. Lindström (*op. cit.*, p. 182, note 167).

²¹⁸ Les troupes allemandes avaient réussi dès le mois de décembre 1914 à progresser sur les territoires polonais figurant jusqu'alors sous domination russe. Les troupes austro-hongroises établirent quant à elles leur quartier général dans la ville de Cracovie, laquelle figurait depuis le milieu du XIX^e siècle sous l'autorité de la Monarchie habsbourgeoise. La progression des puissances centrales leur permit de contrôler dès l'été 1916 l'ensemble des territoires polonais qui dépendaient jusqu'alors de la Russie. Le commandement armé allemand s'établit à

décembre 1915 à Varsovie, où il occupait une fonction similaire au sein du Gouvernement général allemand. Il avait obtenu de son Ministère qu'Hofmannsthal puisse le rejoindre à Varsovie, bien que ce-dernier ne se vît confier aucune mission officielle. Andrian voyait en revanche un intérêt certain à cette venue.

Des divergences profondes sur le sort des territoires polonais pris aux Russes divisaient les autorités allemandes et austro-hongroises. Andrian était un farouche partisan de l'intégration d'une « Pologne unifiée » à la Monarchie²¹⁹. L'Empire allemand était toutefois revenu sur son approbation initiale après l'abandon du projet d'incorporer à son territoire les provinces belges occupées. Dès le début de l'année 1916, les autorités allemandes s'étaient montrées opposées à cette solution austro-polonaise²²⁰. La méfiance grandissante à l'égard de la Monarchie et le désir de s'assurer une frontière orientale solide ne sont pas étrangers à ce revirement. Si Hofmannsthal était au fait de cette évolution, il conservait sur ce point une attitude prudente. Favorable dans un premier temps à la solution d'Andrian, il avait ensuite changé d'avis, préférant voir la Monarchie préservée de l'apport de millions de Polonais supplémentaires. Les entretiens avec Eberhard von Bodenhausen à l'automne 1915, ainsi que ceux menés à Berlin au début de l'année 1916, avaient infléchi ses positions²²¹.

Son opinion était à peu près arrêtée lorsqu'il s'était rendu à Varsovie. Les informations collectées là-bas, de même que l'évolution du conflit, devaient la renforcer²²². La situation décrite à Robert Erhart s'était entre-temps aggravée, du fait de l'offensive russe au début du mois de juin²²³. Seule une aide militaire massive de l'Empire allemand et la constitution d'un commandement militaire unique sous la férule des Allemands avait permis de sauver l'armée austro-hongroise de la débâcle. Hofmannsthal ne pouvait

Varsovie, ville qu'Andrian rejoignit, sur la demande du Ministère dont il dépendait, en décembre de la même année. La description détaillée de la progression des troupes allemandes et austro-hongroises vers l'Est est fournie dans l'étude intitulée *Deutschland im Ersten Weltkrieg*, publiée par Willibald Gutsche (volume 2 [Januar 1915 bis Oktober 1917], Leipzig, 2004 (nouvelle édition sur la base de celle de 1970), p. 55-64).

²¹⁹ La position d'Andrian au sujet des territoires polonais occupés est évoquée en détail dans l'étude de Fredrik Lindström (*op. cit.*, p. 145-149) ainsi que dans celle de Manfred Rauchensteiner (*op. cit.* 2013, p. 299-301).

²²⁰ Sur l'évolution des positions de l'élite militaire allemande et du chancelier Bethmann Hollweg à l'égard des territoires polonais occupés, on peut se reporter à l'étude de Werner Conze intitulée *Polnische Nation und deutsche Politik im Ersten Weltkrieg*, Cologne, 1958. Elle est également abordée de façon plus succincte par Fredrik Lindström in : *op. cit.*, p. 145-149.

²²¹ Cf. Heinz Lunzer, *op. cit.*, p. 158-159.

²²² Dans une lettre du 13 juillet 1916 à Eberhard von Bodenhausen, Hofmannsthal écrit : « [...] Polen muss, nicht gegen Österreich, aber ohne Österreich geformt werden, *meo voto*, und das bald », in : *Briefe der Freundschaft*, *op. cit.*, p. 218.

²²³ L'offensive Brussilov, du nom du général russe qui en avait conçu le plan et en dirigeait la réalisation, avait débuté le 4 juin 1916 et pris les troupes austro-hongroises, prioritairement visées, au dépourvu. Manfred Rauchensteiner décrit dans son étude le déroulement de l'offensive et son impact sur la relation entre les deux puissances centrales au cours et à l'issue de l'été 1916, cf. Manfred Rauchensteiner, *op. cit.*, 2013, p. 544-554.

intervenir à un pire moment. Pourtant, le discours qu'il prononça le 7 juillet 1916 devant un public d'officiers et de diplomates polonais, allemands et austro-hongrois, emporta un franc succès qu'Andrian ne manqua pas de vanter auprès de sa hiérarchie²²⁴. Il n'avait toutefois pas été dans l'intention de l'écrivain de défendre les positions de son ami, ni même de gagner les officiers polonais à cette cause²²⁵. Il souhaitait avant tout insister auprès des Allemands de l'Empire sur le rôle majeur de la Monarchie en Europe en raison de ses particularités. Celles-ci ne résident pas seulement dans ses caractéristiques culturelles. La version du discours prononcé Vienne et celles qui lui ont succédé soulignent aussi l'importance de ses configurations géopolitiques dans la définition de l'équilibre européen.

La singularité de l'Autriche danubienne réside selon l'écrivain dans la persistance de particularismes très marqués. Ceux-ci s'articulent dans une synthèse opérée au sein du cadre étatique de la Monarchie. Les particularismes sont de nature géographique, ethnique, culturelle et sociale. Les circonstances de l'intégration des différents territoires au noyau germano-slave de la Monarchie expliquent en grande partie ces différences²²⁶. L'octroi à ces provinces de statuts distincts résultait de leur fonction particulière au sein de l'ensemble danubien²²⁷. Ces circonstances ont aussi marqué les mentalités et les pratiques de leurs populations, souvent mêlées. La germanité manifestée par les Allemands de la Monarchie danubienne s'y exprime elle-même sous des formes très

²²⁴ Le rapport d'Andrian au Ministre austro-hongrois des Affaires étrangères est reproduit dans l'appendice du recueil comprenant la correspondance d'Hofmannsthal avec Josef Redlich, in : HvH - J. Redlich, *Briefwechsel*, *op. cit.*, p. 145-146.

²²⁵ Comme l'a fort justement souligné Fredrik Lindström, ce discours participait d'une vaste entreprise inaugurée par l'écrivain dès l'automne 1914 pour améliorer les relations et la compréhension mutuelle des deux puissances alliées (Fredrik Lindström, *op. cit.*, p. 148-149). Pour les raisons qui ont été évoquées, l'analyse de William M. Johnston qui voit dans ce discours une tentative de séduire avant tout le public polonais, afin de les gagner à la cause de l'Autriche-Hongrie, plutôt qu'à celle de l'Empire allemand, ne peut être considérée comme crédible. Cf. W. M. Johnston, *Der österreichische Mensch. Kulturgeschichte der Eigenart Österreichs*, Vienne, 2010, p. 91.

²²⁶ Hofmannsthal prend soin de distinguer ce particularisme territorial de celui résultant du rayonnement d'une dynastie ou d'une famille princière dans une province donnée : « Wir haben diesen Partikularismus, nicht der Fürsten, nicht des dynastischen Familienbesitzes, wie in Deutschland, sondern den Partikularismus des Landes gehabt ». Cette remarque contient une référence voilée aux propos de Bismarck dans ses mémoires (cf. Otto von Bismarck, *Gedanken und Erinnerungen*, livre 2 [chapitre 2 : « Dynastien und Stämme », in : *id.*, *Gesammelte Werke*, section 4, sous la dir. de M. Epkenhans et E. Kolb, Paderborn, 2012, p. 173-175). Cet emprunt se fait par la médiation de l'étude *Weltbürgertum und Nationalstaat* de Friedrich Meinecke, qu'avait lue Hofmannsthal, et dont il sera plus loin encore question (cf. *infra*, paragraphe 2. 5. 2.). L'écrivain insiste par ce biais sur l'attachement des individus à leur terre et leurs particularités, lesquelles ont façonné leur identité de façon profonde et durable.

²²⁷ Il en va ainsi du Banat, à la frontière sud de la Monarchie, ou encore de la Transylvanie, à sa frontière est. Les circonstances de la reconquête des territoires hongrois sur les Ottomans a également renforcé les particularismes politiques au sein de la Monarchie habsbourgeoise. Victor-Lucien Tapié rappelait à ce titre que « rien n'est explicable dans l'histoire générale de la Hongrie jusqu'au dualisme, si l'on ne tient pas pour un fait essentiel que le royaume n'ait jamais été un fief d'Empire et qu'il ait toujours considéré l'Empire comme un Etat étranger, auquel il ne devait rien ». Cf. V.-L. Tapié, *Monarchie et peuples du Danube*, p. 31-32.

variées²²⁸. Loin de se diluer, elle s'enrichit au contact des autres peuples et acquiert ainsi une dimension européenne. L'écrivain rappelle par ailleurs que la vallée du Danube porte sur son segment occidental l'empreinte des institutions religieuses qui ont influencé l'organisation sociale et économique de cette région²²⁹. Irriguée par cette même artère, la capitale autrichienne présente à son tour des caractéristiques originales qui tranchent avec le quotidien rural des colons souabes du Banat ou de leurs homologues saxons de Transylvanie²³⁰. Quoique difficile à envisager comme fondement d'un ensemble politique ordonné, cette bigarrure trouve, dans les œuvres littéraires, une synthèse ainsi qu'un reflet. Si Hofmannsthal n'évoque que des auteurs de langue allemande²³¹, il souligne que leurs textes traduisent des expériences extrêmement diverses. Induites par le cadre multinational et polyglotte dans lequel elles se sont déroulées, elles engendrent une appréhension originale de la germanité qui se distingue de celle des autres Allemands.

Les circonstances dans lesquelles Hofmannsthal prenait la parole l'empêchaient de se montrer plus explicite. Les notes conservées²³² révèlent qu'il s'est avant tout concentré sur les spécificités culturelles de la Monarchie résultant de sa genèse et de sa composition multinationale. Pour autant, il souhaitait établir un lien entre cette genèse et la situation politique contemporaine de l'Autriche-Hongrie. Cette ambition, partiellement réalisée dans le discours de Vienne, fut approfondie dans les versions ultérieures. L'écrivain ne se contente alors plus de tirer des particularités culturelles de l'espace autrichien des conséquences quant à son organisation politique. Il expose aussi les motifs devant inciter l'Allemagne à reconnaître en l'Autriche-Hongrie une égale et même un agent indispensable à son propre rayonnement.

L'Allemagne wilhelminienne présente une population plus homogène que ne l'était celle du Saint-Empire. La cohérence de sa population est en outre renforcée par un sentiment national qui ne pouvait atteindre une telle ampleur dans l'Autriche-Hongrie, du fait de sa composition ethnique. La double Monarchie était ainsi bien plus apte, selon l'écrivain, à

²²⁸ « Banater Schwabe ist Banater Schwabe, Grenzerfamilie ist Grenzerfamilie » rappelle Hofmannsthal, qui soulignait auparavant les spécificités des familles de Saxons installées en Transylvanie (« Siebenbürger Sachsenschaft »), RA2, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, p. 18 et p. 17.

²²⁹ Dans l'article *Wir Österreicher und Deutschland* de janvier 1915, l'écrivain avait déjà souligné le rôle des institutions catholiques dans la vallée du Danube (RA2, *Wir Österreicher und Deutschland*, p. 393). Dans le discours d'octobre 1916, il rappelle : « Noch vor wenigen Jahren [...] mag ein Mann sich durchaus [...] als Melker Stiftsuntertan gefühlt haben, nicht einfach als Niederösterreicher oder als Österreicher », in: RA2, p. 18.

²³⁰ « [A]uch kleine Einheiten haben bei uns dies gute Eigenleben wie die Gottschee oder das Banat [...] die Kreise, die Viertel, Gaue, ja die Wiener Vorstädte », RA2, p. 17.

²³¹ Hofmannsthal cite tour à tour Grillparzer, Ferdinand Raimund, Johann Nestroy, Ludwig Anzengruber, Peter Rosegger ainsi qu'Adalbert Stifter. RA2, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, op. cit., p. 13-14.

²³² SW XXXIV, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, « Varianten », p. 817-822.

exprimer la quintessence du passé allemand²³³. Poussant plus loin la provocation, Hofmannsthal formule une critique discrète des romantiques qui, désirant célébrer le passé allemand, se sont épuisés à fouiller le Rhin en quête de témoignages poussiéreux²³⁴. En janvier 1915, Hofmannsthal avait déjà rappelé qu'il n'était de place forte surplombant le Danube dont le nom manquât dans la *Chanson des Nibelungen*²³⁵. Plus romantique que le Rhin chanté par les poètes allemands, la vallée du Danube offre le témoignage vivant d'un passé constitutif non seulement de l'Autriche, mais aussi du Saint-Empire²³⁶. Germanique, ce passé ne l'est pour Hofmannsthal que dans la mesure où il révèle les étapes d'une synthèse des éléments du Saint-Empire avec l'héritage culturel de provinces slaves, hongroises et latines. N'avait-il pas du reste souligné que la germanité, elle-même fruit d'une synthèse, ne s'accomplissait qu'en assimilant des éléments culturels et ethniques étrangers auxquels elle s'ouvrait ?

De toute évidence, Hofmannsthal était bien décidé, malgré la situation délicate de l'Autriche-Hongrie, à poursuivre son entreprise d'explicitation. Ses propos, qui rappellent le lien organique de la Monarchie danubienne avec l'Empire allemand, insistent néanmoins sur les particularités de la première. Le maintien de ces deux Etats et de leurs caractères propres lui semblait être une condition indispensable à des échanges fructueux. L'Allemagne impériale devait reconnaître en l'Autriche-Hongrie une alliée d'égale valeur. De même, il importait que les peuples de cet Etat multinational ne s'abusent pas sur leur propre compte. La conscience d'une communauté d'histoire et d'intérêts ne pouvait germer que dans les esprits de ceux qui acceptaient de s'ouvrir sans préjugés aux témoignages du passé. L'auteur n'ignorait pas qu'une frange radicale d'Allemands en Autriche ne pouvait s'y résoudre. Aussi développe-t-il une argumentation habile, destinée à éveiller l'attention d'auditeurs qu'il savait éprouver une attirance secrète pour l'Empire allemand. Il tente tout d'abord de démontrer l'existence d'une « nation danubienne », qui

²³³ « In uns wie nirgends in der Welt tritt dem deutschen Volke das Produktive seiner großen Vergangenheit entgegen », RA2, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, p. 23.

²³⁴ Devant son auditoire de Vienne, Hofmannsthal établit le constat suivant: « Wenn Sie am Rhein gefahren sind und bald darauf auf der Donau fahren, es ist wirklich, als wenn die Erinnerung an das Mittelalter auf der Donau unendlich viel mehr da wäre, weniger übergegangen, weniger ins Museum übergegangen wäre als am Rhein », RA2, p. 19.

²³⁵ Cf. RA2, *Wir Österreicher und Deutschland*, p. 394. Il convient de rappeler que la portion du Danube s'étendant en Basse-Autriche entre le Strudengau à l'Ouest et la Wachau à l'Est a été consacrée sous le nom de « Nibelungengau ».

²³⁶ Dans le discours de Vienne, Hofmannsthal expose la synthèse des particularismes envisagés dans le détail de son argumentation en ces termes : « So haben Sie lauter Partikularismen, und das Ineinanderklingen derselben gibt die österreichische Gesamtatmosphäre, die als poetischer und reizvoller Weltzustand so bezaubernd auf die Romantiker gewirkt hat, [...] [eine] vieldeutige, beziehungsvolle Atmosphäre [...] », in : RA2, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, p. 19.

présente, malgré sa singularité, des caractères communs avec la nation allemande. A cette fin, il procède à une réappropriation habile des propos de célèbres acteurs de l'histoire allemande, comme, par exemple, l'ancien chancelier Bismarck. Hofmannsthal défend ainsi l'idée d'une complémentarité essentielle entre deux ensembles distincts, l'un exclusivement allemand, l'autre danubien.

2. 5. 2. L'idée d'une « nation danubienne »

Lorsqu'Hofmannsthal reprit la parole en octobre 1916 à Vienne, la contre-offensive russe avait pu être arrêtée. Néanmoins les événements de l'été avaient considérablement fragilisé les forces de l'Autriche-Hongrie. Celle-ci avait dû accepter en septembre 1916 l'établissement d'un commandement commun des armées, placé sous l'autorité des Allemands²³⁷. Elle se résignait du reste peu à peu à l'idée d'un Etat polonais indépendant, quoique maintenu dans la sphère d'influence de l'Empire allemand. Le 21 octobre 1916, date à laquelle Hofmannsthal prononça son discours, fut en outre assombri par l'assassinat du Président du Conseil autrichien, le comte Stürgkh²³⁸. Les circonstances étaient en tout point défavorables et le public, essentiellement composé d'Allemands autrichiens, assez clairsemé. Malgré ces difficultés, le plaidoyer de l'écrivain pour une Monarchie indépendante conservait une force inentamée. Il importait de reconnaître l'existence d'une véritable « nation » autrichienne, ou danubienne²³⁹, distincte, dans sa nature et ses fondements, du peuple allemand de l'Empire wilhelminien. Tout en se nourrissant des apports de ce dernier, cette nation révèle la nature exacte de la « germanité ».

En recourant au terme de « nation » dans un discours consacré à la Monarchie danubienne, l'écrivain ne pouvait manquer d'aiguiser l'attention de son public. Bien qu'il explique employer cette notion dans un sens « spirituel » ou « éthique »²⁴⁰, il ne laisse pas de défendre, par son entremise, le maintien de deux entités politiques distinctes. La « nation danubienne » se manifeste à ses yeux au travers d'un « langage » commun²⁴¹, nonobstant le caractère multinational et polyglotte de la double Monarchie. Par ce « langage de la nation », il entend une attitude ou un geste existentiel qui exprime le

²³⁷ Voir sur ce point Manfred Rauchensteiner, *op. cit.*, 2013, p. 565-574. Rauchensteiner souligne le mépris croissant avec lequel les généraux Hindenburg et Ludendorff traitaient les institutions militaires et politiques de l'Autriche-Hongrie, une fois le Commandement commun instauré sous leur direction (*ibid.*, p. 615-620).

²³⁸ Le Comte Stürgkh fut assassiné en plein centre de Vienne par Friedrich Adler, le fils du chef du parti social-démocrate autrichien. F. Adler reprochait à sa victime son mode autoritaire de gouvernement, responsable entre autre de la suspension des séances parlementaires en Cisleithanie depuis le mois de mars 1914.

²³⁹ RA2, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, p. 20-21.

²⁴⁰ « [Ich] operiere hier mit diesem rein geistigen oder sittlichen Begriffe der Nation für Österreich », RA2, p. 21.

²⁴¹ L'écrivain emploie à propos de la Monarchie danubienne la notion de « nationale Sprache », RA2, p. 20.

sentiment de former une communauté²⁴². Ce langage désigne en premier lieu des actes communs, à l'image de la mobilisation générale des peuples danubiens en août 1914. Celle-ci avait eu des précédents dans l'histoire, notamment lors des affrontements avec la puissance ottomane. Les actes revêtent néanmoins un caractère ponctuel et éphémère. Seuls leur mémoire et leurs effets entretiennent la conscience d'intérêts communs. Le langage des mots vient relayer celui des actes, non le remplacer²⁴³. « Les actes » et la « poésie » sont deux formes d'expression, dont l'association permet d'entretenir une conscience collective. Qu'importe, dès lors, que l'allemand soit la langue dans laquelle la mémoire des actes est conservée²⁴⁴. L'idiome demeure ici le véhicule d'une expérience qui mêle les peuples et leurs cultures. Cette communauté de destin, désignée par le terme « nation », trouve dans les témoignages écrits un miroir reflétant ses caractères durables. Ceux-ci sont le fruit d'actes passés et exigent, pour demeurer perceptibles, d'être actualisés par de nouvelles actions. De cette interaction entre « politique » et « culture » résulte cette nation danubienne qu'envisage l'écrivain.

En proposant cette définition de la nation appliquée à l'ensemble danubien, Hofmannsthal ne prenait pas seulement ses distances à l'égard de la conception strictement linguistique de la nation. Sa définition mobilisait les principes sur lesquels reposait la définition française de la nation, telle qu'elle avait été formulée au XIX^e siècle en France par une nouvelle école d'historiens. La politique séculaire des Habsbourg, destinée à consolider leurs possessions héréditaires, avait engendré un véritable empire danubien. Des actes militaires et politiques avait résulté un ensemble étatique cohérent composé d'influences culturelles inextricablement mêlées. Les œuvres artistiques et littéraires produites sur son territoire offraient quant à elles la synthèse de ces influences. Elles concouraient au même titre que les mesures politiques à souder cette communauté de peuples autour d'intérêts communs. Cette « nation danubienne » manifeste donc ce

²⁴² « Eine nationale Sprache, sage ich und meine damit den adäquaten Ausdruck inneren Verhaltens [...] », RA2, p. 20.

²⁴³ Le discours de Varsovie s'ouvrait, d'après les notes conservées, sur cette remarque : « Hat mein Vaterland in diesen [...] Wochen der [Leiden] und Taten [...] zu Ihnen gesprochen, so möge für eine Stunde jene andere Sprache der Wahrheit an Ihr Ohr schlagen, welche der Dichtkunst gegeben ist », in : SW XXXIV, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, p. 817.

²⁴⁴ Dans de précédents articles, Hofmannsthal avait relevé la présence dans l'allemand parlé en Autriche de nombreux emprunts aux langues étrangères. Une remarque en ce sens figure, on l'a vu, dans l'article *Wir Österreicher und Deutschland* (RA2, p. 393). Ce thème constitue par ailleurs l'objet central de l'article *Unsere Fremdwörter* déjà évoqué (RA2, p. 360-366). Dans son discours de Vienne, l'écrivain souligne que la communauté de langue entre l'Empire wilhelminien et les territoires allemands de l'Autriche ne contredit nullement l'existence d'une « nation danubienne », distincte d'une « nation allemande » (RA2, p. 21-22). Chacune s'appuie ce faisant sur deux conceptions distinctes de la nation. Sur ce point, voir le paragraphe suivant.

« désir de vivre ensemble » dont parlait Ernest Renan en 1882²⁴⁵. Les actes ainsi que les œuvres produites aux différentes époques en offrent des témoignages nécessitant d'être en permanence enrichis. Au patriotisme qu'Hofmannsthal enjoignait ses contemporains de cultiver²⁴⁶ fait écho la « passion nationale » évoquée dans le discours de Vienne²⁴⁷. Pourtant ce sentiment ne recoupe pas celui prévalant dans l'Etat national allemand. Il s'inspire davantage des sentiments cultivés en France et nourris du respect voué au panthéon des « Grands hommes » de la patrie²⁴⁸. Hofmannsthal n'aurait pas pu souligner de façon plus explicite l'affinité de sa conception de la nation avec celle développée en France.

En prônant la réalisation consciente et volontaire d'une nation « danubienne », l'écrivain souhaitait promouvoir le maintien d'une réalité nationale et étatique distincte de celle de l'Empire allemand. Cela revenait à défendre le maintien, au sein des populations germaniques d'Europe, d'un dualisme de nature non seulement étatique mais aussi culturelle. Celui-ci ne remettait toutefois pas en cause leur participation respective au principe de germanité²⁴⁹. Or, au même titre que l'appréhension originale de la « nation danubienne », celle d'un dualisme comme source d'échanges productifs entre les puissances centrales heurtait les convictions de nombreux Allemands autrichiens. Seule une réappropriation habile des propos de Bismarck semblait pouvoir atténuer ces réserves.

Hofmannsthal plaide pour une appréhension très souple du terme de « nation », autorisant un emploi distinct selon qu'on considère l'Empire allemand ou la Monarchie austro-hongroise. Dans ce contexte, il se réfère à Bismarck et à sa conception du « sentiment national allemand » :

²⁴⁵ Ernest Renan avait exposé sa conception de la nation dans une conférence de 1882 intitulée « Qu'est-ce qu'une nation ? » et reprise par la suite, sous forme écrite, dans les éditions successives de ses œuvres. Cette conception devait appuyer l'idée que l'Alsace-Lorraine, qui avait été cédée aux Allemands après la défaite de 1870, faisait partie intégrante de la France en raison de la communauté d'histoire des habitants de ces provinces avec ceux de ce pays. A une conception linguistique de la nation, défendue en Allemagne, faisait place une conception historique qui semblait aussi bien adaptée à l'Autriche-Hongrie.

²⁴⁶ L'expression « Liebe zum Vaterland » figure dans l'article d'août 1915 annonçant la publication des premiers volumes de la *Bibliothèque autrichienne (Österreichische Bibliothek. Eine Ankündigung*, RA2, p. 435).

²⁴⁷ « nationales Pathos », RA2, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, p. 21.

²⁴⁸ « [...] ein gewecktes und reiches nationales Bewusstsein [...], wovon uns das französische Nationalgefühl [...] ein großes Beispiel aufweist », *ibid.* p. 20.

²⁴⁹ Hofmannsthal développe cette position en ces termes : « D[er] Dualismus des Gefühles: unsere Zugehörigkeit zu Österreich, unsere kulturelle Zugehörigkeit zum deutschen Gesamtwesen müssen wir uns zu erhalten wissen in der furchtbaren und kritischen kulturellen und politischen Situation, in welcher wir uns befinden », RA2, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, p. 22.

« Nul autre mieux que Bismarck ne peut appuyer mes dires lorsqu'il explique dans ses *Mémoires* que "la particularité du sentiment national allemand se manifeste par le fait que celui-ci ne s'exprime qu'au travers des nationalités singulières, dont le fondement constitue chez nous les dynasties et leur patrimoine"; [Bismarck] ajoute que „l'Empire allemand repose sur un dualisme des motifs nationaux”. »²⁵⁰

Ces citations sont issues de l'ouvrage *Weltbürgertum und Nationalstaat* de l'historien allemand Friedrich Meinecke, dont Hofmannsthal souhaitait se servir pour appuyer ses propres positions²⁵¹. Que Bismarck ait relevé l'existence de particularismes au sein de la Confédération germanique, et qu'il ait parlé à ce titre d'un « dualisme des motifs nationaux » devait permettre, selon la stratégie d'Hofmannsthal, de lever les soupçons quant à son propre discours. L'écrivain se garde bien d'approfondir l'examen de ce « dualisme » évoqué. Il lui adjoint en revanche celui qui constitue le fondement de l'identité des Autrichiens de langue allemande. Leur appartenance à la Monarchie austro-hongroise se double du partage avec les Allemands de l'Empire de références culturelles communes. L'écrivain déplace ainsi le centre de gravité des propos de Bismarck.

L'ancien chancelier rappelle dans ses mémoires l'importance des particularismes et des forces centrifuges dans le Saint-Empire, comme dans la Confédération germanique. Le rayonnement des grandes dynasties allemandes semble l'avoir toujours emporté sur le critère d'appartenance à une communauté nationale²⁵². Ces rivalités entre dynasties avaient fragilisé la structure fédérative de l'Empire allemand en le rendant par ailleurs vulnérable aux attaques des peuples non germaniques. L'histoire du XIX^e siècle allemand révèle en outre la forte résistance de ces particularismes dynastiques à l'entretien d'un sentiment national, lequel trouvait pourtant dans l'opposition à la France napoléonienne

²⁵⁰ « Ich darf mir keinen Geringeren als Bismarck zum Helfer [...] herbeirufen, der in seinen *Gedanken und Erinnerungen* es ausspricht : "das spezifische Wesen des deutschen Nationalgefühls äußert sich darin, dass es nur wirksam wird durch das Wesen der besonderen Nationalitäten, die sich bei uns auf der Basis des dynastischen Familienbesitzes gebildet haben", und [...] : "Das Deutsche Reich beruht auf dem Dualismus der nationalen Motive" », RA2, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, p. 22.

²⁵¹ *Weltbürgertum und nationaler Staat* parut pour la première fois en 1908 à Munich. C'est l'édition de 1962 qui servira ici de référence. (F. Meinecke, *Weltbürgertum und Nationalstaat*, publié sous la dir. d'H. Herzfeld, Munich 1962, ici p. 262-263). Les propos originaux de Bismarck figurent quant à eux dans ses mémoires, dont Friedrich Meinecke s'est servi pour la rédaction de son ouvrage. Cf. Otto von Bismarck, *Gedanken und Erinnerungen*, *op. cit.*, p. 176-177.

²⁵² Evoquant le cas de la Bavière, Bismarck explique : « Der Zusammenhang des Königreichs Bayern beruht nicht nur auf dem bajuvarischen Stamme, wie er im Süden Bayerns und in Österreich vorhanden ist, sondern der Augsburger Schwabe, der Pfälzer Alemanne und der Mainfranke, sehr verschiedenen Geblüts, nennen sich mit derselben Genugthuung Bayern, wie der Altbayer in München und Landshut, lediglich weil sie mit den letzteren durch die gemeinschaftliche Dynastie seit drei Menschenaltern verbunden sind » (cf. Otto von Bismarck, *op. cit.*, p. 175). Cet exemple vient étayer le constat suivant : « Es sind nicht Stammesunterschiede, sondern dynastische Beziehungen, auf denen die centrifugalen Elemente ursprünglich beruhen. » (*ibid.*)

un instrument de promotion. Le dualisme évoqué par Bismarck renvoie donc à l'antagonisme entre ces forces particularistes au fondement dynastique, et celle, unificatrice, qui, après avoir été celle du Saint-Empire, s'est manifestée dans la mobilisation « nationale » contre Napoléon²⁵³. Une fois cette menace écartée, l'antagonisme évoqué avait changé de nature. La conscience de former une communauté nationale unie, par-delà les particularismes régionaux, trouvait dans la rivalité entre la Prusse des Hohenzollern, fer de lance de la lutte contre Napoléon, et l'Autriche des Habsbourg, championne de la Restauration, un élément d'irritation croissante. Aussi Bismarck chercha-t-il à convaincre le monarque prussien d'accepter le principe d'une Allemagne unifiée, afin qu'une telle unité puisse se constituer sous la férule de la Prusse, en excluant les Habsbourg rivaux²⁵⁴. La concrétisation de ce projet en 1871 résultait de manœuvres habiles. Les intérêts de la Prusse et de la dynastie rejoignaient, dans leur finalité, ceux des partisans de la constitution d'une Allemagne unifiée. Aussi Bismarck laissa-t-il chacun interpréter cette évolution à sa guise, le plus important ayant pour lui été obtenu. L'exclusion de l'Autriche danubienne faisait partie intégrante de ce projet. Celui-ci réalisé, il importait néanmoins que le nouvel Empire allemand conserve en l'Autriche des Habsbourg une alliée fidèle. C'est en vertu de considérations purement stratégiques que Bismarck a œuvré au maintien et à l'affermissement d'une Monarchie forte. Le chancelier devenait ainsi le fervent défenseur d'une polarité au sein de cet ensemble germanique destinée à servir aux mieux les intérêts de l'Empire wilhelminien.

Hofmannsthal, qui omet de rappeler les motivations réelles de Bismarck, dépeint celui-ci comme un guide derrière lequel l'ensemble des Allemands de l'Empire se seraient rassemblés. En montrant de la sorte le bon exemple, ces derniers incitaient leurs homologues autrichiens à leur emboîter le pas²⁵⁵. D'obstacle au maintien d'une Monarchie indépendante, Hofmannsthal faisait de l'Empire allemand un allié théorique. Cette affirmation, sciemment opposée à la réalité, servait habilement le but que l'écrivain s'était fixé. Il s'agissait de poser les Allemands de l'Empire comme des défenseurs du

²⁵³ Soulignant l'empreinte tenace des particularismes provinciaux aux fondements dynastiques, Bismarck rappelle dans ses mémoires leur origine : « [dieser Partikularismus] auch der preußische selbst [ist] doch nur entstanden in Auflehnung gegen das gesamtdeutsche Gemeinwesen, gegen Kaiser und Reich, im Abfall von beiden, gestützt auf päpstlichen, später französischen, in der Gesamtheit welschen Beistand, welche alle dem deutschen Gemeinwesen gleich schädlich und gefährlich waren », in : Otto von Bismarck, *op. cit.*, p. 177.

²⁵⁴ Cf. Otto von Bismarck, *op. cit.*, p. 177-178.

²⁵⁵ « Ich sehe hierin keine Gefahr », explique l'écrivain, « denn das deutsche geistige Wesen, an welchem wir teilhaben, ist in seinem großen Reichtum, in seiner eigentümlichen schicksalsvollen Natur auf Dualismen angelegt » (RA2, p. 22). Les propos de Bismarck servent ici de caution à une représentation de la double Monarchie qui ne coïncide pourtant guère avec ses propres conceptions.

maintien d'une Monarchie puissante, comme l'avait été Bismarck, pour des raisons différentes. Dès lors, le principal obstacle à cette entreprise n'était plus, comme on pouvait le croire, l'Empire allemand, mais ceux qui, parmi les Autrichiens de langue allemande, s'abusaient sur la nature exacte de la germanité²⁵⁶.

Pour l'écrivain, le risque d'une telle méprise était tout aussi élevé parmi ses compatriotes qu'il l'était chez leurs voisins. La réappropriation des propos de Bismarck lui permettait de lancer une pointe discrète à l'encontre des nationalistes radicaux d'Autriche. Plaidant pour un rattachement des provinces allemandes d'Autriche à l'Empire wilhelminien, ces derniers avaient fait de Bismarck leur maître-à-penser, quitte à se méprendre sur ses intentions réelles²⁵⁷. Pour autant, la critique implicite de l'écrivain excède ce groupe circonscrit. Elle touche également ceux des Allemands d'Autriche qui, tout en plaidant pour le maintien d'une Monarchie intègre, escomptaient le rétablissement en son sein d'une claire prépondérance allemande. Cette opinion trouvait par exemple des adeptes au sein du « Cercle des Archives » fréquenté par Hofmannsthal. Leopold von Andrian, l'un de ses fondateurs, en était même un fervent défenseur. L'écrivain, qui avait pris ses distances au sujet des territoires polonais, ne partageait pas non plus les critiques de son ami à l'endroit de l'Empire allemand²⁵⁸. Il cherchait en réalité à transmettre une vision plus complexe de la germanité que celle propagée par nombre de ses compatriotes. Sa marge de manœuvre demeurait néanmoins étroite. Outre l'agrément des autorités qui garantissaient son statut semi-officiel, il lui fallait obtenir l'assentiment d'un public souvent pénétré de préjugés tenaces à l'endroit de la germanité. A cette fin, il met en lumière les modalités propres de l'actualisation de ce principe au sein de la Monarchie danubienne.

²⁵⁶ « Die Gefahr liegt [...] darin, dass die österreichische Auffassung vom deutschen Wesen nicht ins Enge gerate, dass sie nicht aus dem Mangel an Kraft, eine weite Synthese zu schaffen, scheinbar weit Auseinandergehendes zusammenzufassen und zu integrieren, sich auf eine starre Formel festlegt, die sich zum Bismarckismus verhält wie der Alexandrinismus zur wirklichen Antike. », RA2, p. 22.

²⁵⁷ Heinrich Schnee a analysé dans un article cette fascination des nationalistes allemands d'Autriche pour Bismarck, en évoquant notamment l'exemple du jeune Hermann Bahr avant qu'il n'adopte une attitude pro-autrichienne très affirmée. Cf. Heinrich Schnee, « Bismarck und der deutsche Nationalismus in Österreich », in : *Historisches Jahrbuch*, vol. 81, 1962, p. 123-151.

²⁵⁸ Le radicalisme avec lequel Andrian s'opposait aux visées impérialistes de l'Allemagne impériale en Europe centrale a engendré une certaine suspicion de la part de l'ambassadeur austro-hongrois à Berlin. A ses yeux, Andrian faisait preuve d'exagération, ce qu'il n'a pas manqué de faire remarquer au Ministre austro-hongrois des Affaires étrangères. Voir sur ce point Fredrik Lindström, *op. cit.*, p. 146.

2. 6. Les formes de la germanité réalisées dans l'Autriche danubienne

« Quelle facette de la germanité ce “phénomène” qu’est l’“Autriche” contribue-t-il à actualiser ? »²⁵⁹. A cette question, l'écrivain tente de répondre dans son discours d'octobre 1916 à Vienne. Il y rappelle tout d'abord le rôle assumé en Europe central par l'élément germanique, ferment d'un vaste empire romain-germanique. Si Hofmannsthal passe assez vite sur les ombres de la colonisation allemande qui ont accompagné la création et la consolidation de cet empire²⁶⁰, c'est qu'il ne voit en celui-ci qu'une manifestation imparfaite de la germanité. Flatter son auditoire en vantant la grandeur du passé allemand lui permet de décrire la Monarchie danubienne comme son héritier le plus digne, car le plus apte à traduire la quintessence de la germanité²⁶¹. De celle-ci, la première partie de son discours esquisse une définition originale qui se démarque de celle défendue par la plupart de ses contemporains. Le patrimoine culturel de la Monarchie habsbourgeoise présente une richesse d'expression qui fait ressortir les traits les plus originaux de la germanité. Il n'est que d'observer l'héritage musical et théâtral de ce vaste ensemble pour s'en convaincre.

« L'Autriche », explique Hofmannsthal au début de son discours, « s'est d'abord manifestée comme idée au travers de la musique et c'est sous cette forme qu'elle a conquis le reste du monde »²⁶². Cet art plus proprement spirituel revêt, dans le contexte autrichien, une très grande plasticité et sensualité dont témoignent aussi bien les compositions religieuses que profanes²⁶³. Ces spécificités résultaient de l'influence de la tradition musicale italienne, elle-même nourrie de catholicisme. Du reste, le développement de la Contre-Réforme avait coïncidé avec une mise en valeur par ces

²⁵⁹ « Welcher deutsche Gedanke ist im Phänomen Österreich realisiert? », in : SW XXXIV, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, p. 829.

²⁶⁰ La description assez idyllique que donne l'écrivain de ce processus met en avant les retombées culturelles et économiques positives de celui-ci sur les populations, allemandes notamment, du Saint-Empire (RA2, p. 23). Ce faisant, il passe sous silence le caractère brutal de la politique d'assimilation des colons germaniques à l'Est de l'Elbe qui confinait parfois à l'extermination. L'auteur cherche avant tout à montrer que la constitution de l'Etat national allemand au cours du XIX^e siècle s'est opérée au prix d'une uniformisation culturelle. Celle-ci renforce à ses yeux la nécessité pour cet Etat d'intensifier les contacts avec la Monarchie danubienne, dans laquelle le processus d'intégration politique n'a pu, en raison de ses configurations ethniques, avoir les mêmes effets.

²⁶¹ C'est ce qu'explique l'écrivain au moyen de cette question rhétorique : « Wo spiegelt sich am größten die alte Idee deutschen Wesens, im Deutschen Reich offenbart, aber nie völlig verkörpert, wenn nicht in uns? Hier [i. e. in “Österreich”, P. B.] nahm sie ein für allemal Körper an », RA2, p. 23.

²⁶² « Österreich ist zuerst Geist geworden in seiner Musik und in dieser Form hat es die Welt erobert », RA2, p. 13.

²⁶³ Hofmannsthal évoque notamment la musique de Haydn. Comme ses brouillons le révèlent il envisageait ici plus particulièrement la messe intitulée *La Création*. Cf. SW XXXIV, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, p. 818 et RA2, p. 13.

mêmes Italiens, venus exercer sur le sol autrichien, des qualités musicales des populations slaves et magyares²⁶⁴. L'élément germanique de cette musique consiste en l'appropriation par Mozart, Haydn et leurs successeurs des avancées réalisées, au sein de la sphère protestante, dans la technique du contrepoint et des développements harmoniques. Toutefois, la germanité de cette musique « autrichienne » est enrichie de nombreuses influences issues des sphères méridionales et orientales de l'Europe. Elle a pu de la sorte acquérir une dimension proprement européenne²⁶⁵. L'apport slave, modéré au XVII^e siècle, est devenu particulièrement sensible dans les œuvres de Strauss ou de Lanner au XIX^e siècle. Ainsi appréhendé, l'art lyrico-dramatique de l'Autriche consiste en une synthèse d'influences culturelles mêlées qui la démarquent des œuvres produites dans le reste du monde germanique²⁶⁶. Or, les pratiques théâtrales de l'époque baroque, notamment celles développées dans la sphère catholique, ont laissé, dans ce domaine aussi, une très forte empreinte.

Vienne, affirme l'écrivain, était le siège d'un « vrai théâtre » et contribuait par ce biais à l'enrichissement de la culture germanique²⁶⁷. Lorsqu'on sait que cette affirmation s'adosse à une critique voilée de l'œuvre de Goethe, notamment des pièces de maturité²⁶⁸, on ne peut rester insensible à la pointe que renferment ces propos. Si Hofmannsthal met particulièrement en relief le théâtre du XIX^e siècle, il n'en néglige pas les origines²⁶⁹. L'influence dans les pièces de Grillparzer du théâtre populaire viennois est par exemple soulignée. Ce théâtre populaire est l'héritier du théâtre baroque, dont il offre une traduction sécularisée. De nature religieuse à l'époque baroque, le conflit central des pièces de théâtre était devenu, au XIX^e siècle, d'ordre moral²⁷⁰. La synthèse du sensible

²⁶⁴ Cf. V.-L. Tapié, *Monarchie, op. cit.*, p. 153-154.

²⁶⁵ A son public de Vienne, Hofmannsthal décrit cette musique composée dans l'espace danubien en ces termes : « Die lieblichste Heiterkeit, Seligkeit ohne Ekstase, die Freudigkeit, fast Lustigkeit in Haydns Messen, ein Hauch von Slawischem, ein Glanz von Italienischem, in dieser aus der tiefsten Deutschheit geschöpften Musik, Deutschheit aber ohne Sehnsucht, ohne Schweifendes, Größe ohne Titanisches – diese Kriterien unserer Musik, die dann die Musik der Welt geworden ist, sind Ihnen gegenwärtig », RA2, p. 13.

²⁶⁶ C'est sur cette réflexion que s'ouvrent les discours de Varsovie et de Vienne, avant que ne soit abordé le versant littéraire de la production artistique sur le sol « autrichien » (RA2, p. 13).

²⁶⁷ « Es war doch damals **ein wirkliches Theater** da und man hat ein Schlagwort geprägt: Wien war eine Theaterstadt. Damals war es polemisch gemeint – heute können wir es als historisch gelten lassen [...] », RA2, p. 15 (nous soulignons).

²⁶⁸ Cette critique porte sur le mariage – ou, dans ce cas précis, son absence – entre les éléments comiques et tragiques dans une œuvre telle que *Faust*. Hofmannsthal avait déjà relevé cette particularité des productions de Goethe et en avait évoqué les raisons dans un article d'avril 1916 intitulé *Shakespeare und Wir*. Cf. RA2, p. 107-113.

²⁶⁹ Plusieurs références au théâtre baroque et notamment à celui des jésuites figurent dans les notes préparant ce discours. Cf. SW XXXIV, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, p. 819 et 832.

²⁷⁰ Cf. Richard Alewyn, « Der Geist des Barocktheaters », in : *id.*, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, Munich, 1989, p. 60-90, ici p. 70-71.

et du spirituel, qui reflète l'influence catholique des œuvres baroques, trouve par la suite une traduction séculière dans le genre de la féerie, encore cultivé par Raimund. Les techniques employées dans ces pièces sont du reste directement héritées du théâtre baroque²⁷¹.

Instrument de synthèse, le théâtre l'est aussi dans son aspect plus littéraire : la composition des textes dramatiques. Ceux-ci manifestent des sources extrêmement variées. Aux influences méditerranéennes – espagnoles et italiennes – se mêlent celles issues des sphères germaniques et slaves. Germanique ce théâtre l'est dans la mesure où cette synthèse s'accomplit dans le contexte culturel allemand de Vienne, capitale du Saint-Empire, et par le biais d'auteurs de langue allemande. Néanmoins, cette germanité contient, par sa richesse accumulée, les germes d'une « européanité », dont la production littéraire et théâtrale constitue le laboratoire et le reflet²⁷². Grâce à cette ouverture, la germanité acquiert une dimension universelle, c'est-à-dire – dans la perspective d'Hofmannsthal – plus authentiquement humaine. Cette dimension s'était en revanche estompée lorsque la germanité, soustraite au contact direct des éléments non-germaniques, s'était vue traduite, à l'issue du XIX^e siècle, dans l'Empire allemand. Pour cette raison, l'écrivain voyait dans l'Etat danubien le lieu propice à l'accomplissement de la germanité sous sa forme la plus élevée.

Le souci de ménager la susceptibilité de son public, comme celle des autorités civiles et militaires qui consentaient à son activité, n'a pas empêché l'écrivain de défendre des positions audacieuses. De la germanité il propose une définition originale qui rompt avec les conceptions défendues par ses contemporains. A ses yeux, elle consiste moins en une essence qu'en un acte qui produit la synthèse des influences culturelles dont elle est elle-même traversée. Celles-ci évoluant au fil des époques, la germanité connaît une reconfiguration permanente. Principe dynamique, elle a acquis une dimension proprement européenne. Elle a en outre été l'agent principal de la constitution du vaste Etat danubien. Celui-ci a offert un cadre propice aux contacts avec les peuples non-germaniques qu'elle a elle-même contribué à pérenniser. Ainsi conçue, la germanité constitue aux yeux d'Hofmannsthal un élément essentiel de la Monarchie danubienne,

²⁷¹ Comme l'explique à nouveau Alewyn, ce théâtre baroque dont l'influence demeurerait perceptible jusqu'au XIX^e siècle, recourait davantage à la persuasion par les sens qu'à l'intellect et la déduction. La trame dramatique très mince ne conférait pas au texte une grande importance (cf. R. Alewyn, *art. cit.*, p. 64). Ce dernier aspect devait toutefois évoluer, le texte dramatique revêtant, au XIX^e siècle, un rôle majeur.

²⁷² La nature de cette « européanité » fera l'objet d'un examen détaillé dans la suite du développement, cf. *infra*, 3. 4. 2.

susceptible de faire contrepoids aux égoïsmes nationaux. La Monarchie pouvait quant à elle jouer un rôle majeur dans la redéfinition de l'Europe, une fois comprise l'importance des échanges entre les peuples pour la compréhension de leur identité respective. C'est ce dont Hofmannsthal cherche à convaincre ses contemporains dans les dernières années de la guerre.

III. L'Autriche danubienne comme instrument d'une nouvelle synthèse européenne

La germanité envisagée par Hofmannsthal présente des traits qu'il n'était guère aisé, à l'époque, de retrouver chez les peuples allemands coalisés. Ses exhortations à développer une connaissance plus approfondie et réfléchie de soi-même risquaient de susciter l'incompréhension. L'écrivain en avait du reste pleinement conscience. Ne décelait-il pas chez ses compatriotes les signes d'une appréhension restrictive de la germanité ? De même, les milieux militaires et industriels de l'Empire allemand n'avaient d'autre but que d'emporter une victoire décisive ou, à défaut, d'accroître leur influence en Europe. A ce désir s'ajoutait, du côté autrichien, l'obstination des peuples à vouloir, pour les uns imposer une domination qu'ils jugeaient légitime, pour les autres réclamer leurs droits à l'indépendance. Rares étaient les voix qui tentaient d'infléchir ces positions. Il a même souvent été reproché à Hofmannsthal de maquiller son parti pris pour la culture allemande derrière l'image d'une Autriche idéalisée²⁷³. Par deux aspects cependant, son plaidoyer en faveur du maintien de l'Autriche-Hongrie révélait des intentions différentes. L'écrivain explique tout d'abord à quel titre les échanges entre peuples, favorisés par le cadre étatique de la Monarchie, pouvaient contribuer à leur enrichissement respectif. Ce faisant, il prend ses distances à l'égard des projets allemands de réorganisation de l'Europe centrale, et notamment celui exposé, en 1915, par le député allemand Friedrich Naumann.

3. 1. Les relations entre les peuples de la Monarchie danubienne

Une première partie du chapitre a montré que l'actualisation d'un patrimoine transmis dépend selon l'écrivain de l'action concertée des peuples et non d'une loi supranaturelle.

²⁷³ Ce reproche a été formulé par plusieurs contemporains d'Hofmannsthal, à l'image de ses correspondants tchèques, dont il va être question dans le paragraphe suivant. Il a ensuite été repris et étayé dans différents travaux critiques dont les arguments ont été discutés dans la première section de chapitre (cf. *supra*, 1. 2.).

Ni le maintien de l'Autriche-Hongrie, ni le redressement de l'Europe ne s'opèreraient sans l'acquiescement de ceux-ci. Pour autant, l'appréciation par les critiques des arguments de l'écrivain a souvent été influencée, inconsciemment ou non, par la connaissance du sort de l'Autriche-Hongrie à l'issue de la guerre. La ruine de celle-ci semblait ôter à ses propos toute pertinence. De façon générale, les revendications des peuples à l'égard du gouvernement bicéphale de l'Autriche-Hongrie sont d'emblée perçues comme légitimes. Ces revendications, plus ou moins affirmées selon les provinces, avaient trouvé dans les promesses formulées en 1917 par le Président américain Wilson un soutien de poids. Les traités de paix, qui en ont permis la réalisation partielle, semblaient confirmer *a posteriori* le caractère intempestif de la Monarchie habsbourgeoise. En 1914, celle-ci jouissait pourtant auprès de ses populations d'une autre image que des travaux historiques récents ont mise en évidence.

Dans son étude consacrée à l'analyse des causes de la guerre, Christopher Clark rappelle le revirement spectaculaire opéré, pendant la guerre, par les défenseurs de l'autonomie nationale tchèque²⁷⁴. Des hommes comme Masaryk et Beneš²⁷⁵ avaient encore affirmé en 1908 et 1912 ne pouvoir envisager l'avenir du peuple tchèque hors de l'Autriche-Hongrie. Les premiers mois du conflit passés, ils s'employèrent pourtant, depuis l'exil, à établir un programme d'indépendance et à gagner dans ce but l'appui de l'Entente²⁷⁶. Clark montre par ailleurs que les conflits entre nationalités ne constituaient pas, jusqu'en 1914, un poison mortel pour la Monarchie habsbourgeoise. Des mesures tempérant la rigidité des positions adverses, comme celle du cadre constitutionnel, avaient permis de trouver une voie d'accommodement²⁷⁷. Enfin, l'historien souligne l'essor prodigieux de l'économie

²⁷⁴ Christopher Clark, *Les somnambules. Été 1914 : comment l'Europe a marché vers la guerre*, trad. française de Marie-Anne de Béru, Paris, 2013, notamment p. 92-93.

²⁷⁵ Tomas Masaryk avait engagé, en sus de ses travaux en sociologie, une carrière politique dans le parti des Jeunes Tchèques, qu'il avait ensuite quitté pour créer sa propre formation politique. Celle-ci prônait une réforme de l'Etat austro-hongrois destinée à conférer davantage d'autonomie à chacun de ses peuples. C'est au sein du parti progressiste de Masaryk que la coopération avec Eduard Beneš, qui en était membre, s'était développée. Ce dernier avait poursuivi des études de droit et de philosophie à Prague, Londres, Berlin puis à Paris, ville dans laquelle il obtint le grade de Docteur en droit. Il conserva par la suite des sentiments francophiles qui jouèrent un rôle important dans son orientation politique au cours de la guerre.

²⁷⁶ C. Clark, *op. cit.*, p. 92-93. L'historien rejoint ici l'analyse établie auparavant par François Fejtö, qui consacrait à ce revirement d'attitude un bref chapitre de son *Requiem pour un empire défunt* (*op. cit.* 1994, p. 350-365). Il convient en outre de rappeler qu'Hofmannsthal s'était lui-même entretenu avec des intellectuels tchèques lors de son voyage à Prague à l'été 1917. En témoignent les notes qu'il avait alors consignées dans l'intention de rédiger un *memorandum* sur la question tchèque. Celui-ci demeura néanmoins à l'état d'esquisse. Voir sur ce point les notes publiées dans le deuxième volet de l'étude de Martin Stern (cf. Hofmannsthal und Böhmen (2), *art. cit.*, p. 114-118).

²⁷⁷ Analysant les « progrès lents mais incontestables vers une politique plus accommodante [de la double Monarchie] quant aux droits des nationalités », C. Clark évoque les avancées réalisées en Galicie, région peuplée d'une forte proportion de Ruthènes (Ukrainiens) et de Polonais (cf. C. Clark, *op. cit.*, p. 86). Ces avancées accomplies en janvier 1914 avaient été précédées dès 1905 par la signature en Moravie d'un Compromis instaurant

de l'Autriche-Hongrie dans la première décennie du XX^e siècle. La prospérité croissante qui en avait résulté avait raffermi la confiance des peuples face aux gouvernements de Vienne et de Budapest, obligeant ceux-ci à faire des concessions²⁷⁸. À la veille de la guerre, l'Autriche-Hongrie connaissait davantage une crise de croissance, commune aux organismes sains, que l'agonie d'un corps moribond²⁷⁹. Hofmannsthal n'argumentait certes pas en des termes aussi concrets. Cependant, sa position, pour peu qu'elle soit bien comprise, n'entraîne pas en contradiction avec ces analyses. Elle en proposait plutôt un approfondissement en invitant à appréhender les implications éthiques des relations entre les peuples de la double Monarchie.

L'écrivain n'a assurément pas toujours fait preuve de clarté lorsqu'il envisageait les relations entre les populations allemandes et les autres nationalités. Dès 1915, il mentionne à deux reprises l'existence pour les Autrichiens de souche allemande d'une responsabilité historique envers les autres peuples de l'Autriche-Hongrie²⁸⁰. En 1916, il évoque l'idée d'une « vocation » de ces Allemands d'Autriche qui devaient s'employer à transmettre leur riche patrimoine à ces peuples²⁸¹. Ces propos ne sont pas vierges de l'empreinte laissée par un discours qui, pendant plusieurs siècles, a accompagné une politique germanisatrice et centralisatrice. Néanmoins, un examen attentif des notes et des lettres produites pendant le conflit révèle que l'écrivain nourrissait d'autres desseins.

un système de représentation plus équilibré entre les populations tchèques, slovaques et allemandes. L'historien montre par ailleurs que le gouvernement de Budapest, pourtant plus intransigeant que celui de Vienne, avait amorcé un changement d'attitude à la veille du conflit. Promettant aux Slaves du Sud une amélioration substantielle de leurs droits, il avait procédé de même à l'égard des Roumains peuplant majoritairement la Transylvanie. Cf. C. Clark, *op. cit.*, p. 86.

²⁷⁸ À l'aide de données chiffrées tenant compte de divers indices de développement, C. Clark rappelle la « prospérité généralisée » qu'engendrait une accélération spectaculaire de la croissance économique, notamment dans le royaume de Hongrie. Il rappelle par ailleurs que le taux de croissance de la double Monarchie dans la décennie précédant la guerre était l'un des plus rapides d'Europe et que les retombées dans les domaines de la scolarisation, de la consommation et de l'extension du réseau ferré égalaient ou dépassaient parfois celles observées à la même époque dans d'autres Etats d'Europe occidentale (cf. C. Clark, p. 85-86). Clark confirme ainsi le diagnostic établi en son temps par V.-L. Tapié, lequel voyait aussi dans les manifestations de cette prospérité la preuve d'une santé et d'une robustesse économiques relatives de la Monarchie à la veille de la guerre (cf. V.-L. Tapié, *op. cit.*, p. 357).

²⁷⁹ Comme l'indique Clark, ce constat avait été établi par l'un des observateurs étrangers les plus clairvoyants mais aussi les plus critiques à l'égard de la Monarchie, ce même Henry Wickham Steed dont Hofmannsthal saluait en 1915 l'étude sur la question des slaves dans la péninsule balkanique (C. Clark, *op. cit.*, p. 86 et RA2, p. 391).

²⁸⁰ Dans *Wir Österreicher und Deutschland*, l'écrivain expliquait : « Das Höchste deutschen Lebens [...] ist auch für unsere Slawen, ob sie es in verworrenen und getrüben Zeiten Wort haben oder nicht, Leben des Lebens. Und dies an sie zu geben sind wir ihnen schuldig » (RA2, p. 394). Dans la lettre de mai 1915 au quotidien suédois *Svenska Dagbladet*, il évoque par ailleurs « das Problem der Verantwortung gegenüber den Völkern » (RA2, *Krieg und Kultur*, p. 417). Le point de vue adopté ici était bien celui d'un Autrichien de langue allemande.

²⁸¹ S'adressant à son public de Vienne en octobre 1916, Hofmannsthal expliquait « Das wir sind und wie wir sind, was wir beanspruchen dürfen und was wir zu leisten haben, wie wir hier sitzen zwischen fremdsprachigen Völkern und was wir diesen Völkern schuldig sind, um der Jahrhunderte willen und um des Ranges willen, den wir kraft unserer Sendung unter ihnen behaupten: das ist historisches heiliges deutsches Erbe », RA2, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, p. 23.

Dans son allocution de mars 1916 à Leipzig²⁸², Hofmannsthal rappelait que le peuple allemand a su recueillir l'héritage, culturel et juridique, de l'empire romain²⁸³. Cet héritage a trouvé une traduction de nature spirituelle – dans l'idée de la Chrétienté d'Occident – actualisée dans une seconde de nature étatique : le Saint-Empire. De l'extension territoriale de ce dernier a résulté la constitution, sur son flanc sud-est, d'un vaste ensemble politique devenu, par la suite, un empire indépendant. Son noyau germanique, très tôt enrichi d'éléments slaves, est progressivement devenu l'instrument de propagation de la civilisation occidentale vers le centre et l'Est du continent²⁸⁴. Les peuples destinataires de ce flux lui ont conféré des formes et une orientation spécifiques. La civilisation née de ces échanges n'est ni proprement germanique, ni slave, ni hongroise : elle est danubienne²⁸⁵ et, partant, profondément européenne. L'Autriche qui s'est constituée politiquement au cours des XVIII^e et XIX^e siècles est la cristallisation de cette civilisation et du principe fédérateur qu'elle abrite. Elle lui offre un cadre durable – quoique flexible – garantissant le processus continu de son déploiement. Chaque peuple de cet ensemble prend part à cette civilisation, dont il offre aussi une manifestation absolument unique. Là réside sa singularité comme le fondement de sa dignité. C'est ce que tente d'expliquer l'écrivain à ses correspondants tchèques, qui lui reprochent de nier le divorce des peuples de l'Autriche-Hongrie.

L'être profond d'un homme, comme celui d'un peuple, excède pour Hofmannsthal la somme de leurs manifestations empiriques aux diverses époques. « Un peuple », explique-t-il dans une lettre de 1918, « est, au même titre qu'un être humain, le lieu de sublimes et intimes rencontres »²⁸⁶ ; la communauté des peuples manifeste quant à elle « un destin commun, le fait de vivre et de tisser ensemble des liens immatériels »²⁸⁷. La géographie, qui commande leur répartition dans l'espace, ménage de nombreuses possibilités de rencontres. De celles-ci peuvent résulter tout autant « des réactions

²⁸² Voir *supra*, paragraphe 2. 4.

²⁸³ « Jedes Volk besitzt von der Welt das was es sich geistig anzueignen vermag [...] Die Deutschen im Mittelalter u. das Imperium Romanum », SW XXXIV, *Das Phänomen Österreich*, p. 287. Cette affirmation est du reste reprise dans le recueil *Buch der Freunde* publié en 1922 (RA3, p. 276).

²⁸⁴ Hofmannsthal évoque dès 1915 ce processus ayant gagné les territoires orientaux de la Monarchie (RA2, *Wir Österreicher und Deutschland*, p. 394). Il le mentionne aussi dans des brouillons rédigés la même année (SW XXXIV, *Unsere Nationen*, p. 272-275), puis en 1917, dans l'article *Die österreichische Idee* (RA2, p. 456-157).

²⁸⁵ C'est ce que met aussi en évidence Victor-Lucien Tapié dans *L'Europe de Marie-Thérèse* (*op. cit.*, p. 229-253 ainsi que p. 340).

²⁸⁶ « Ein Volk ist mir, wie ein Mensch, der Ort erhabener innerer Begegnungen », lettre du 4 mars 1918 à Otokar Fischer, in : M. Stern, « Hofmannsthal und Böhmen (4) », *art. cit.*, p. 273. Sur Otokar Fischer, voir aussi *supra*, 1. 3. 2., note 118.

²⁸⁷ « gemeinsames Geschick, geisterhaftes Leben und Weben », lettre du 4 mars 1918 à Otokar Fischer, in : M. Stern, « Hofmannsthal und Böhmen (4) », *art. cit.*, p. 273.

d'hostilité et de défiance réciproque, que des découvertes et des enrichissements »²⁸⁸. C'est ce qu'expliquait déjà Hofmannsthal dès le début du conflit à l'écrivain tchèque Jaroslav Kvapil avec lequel il entretenait une correspondance. Ce dernier, qui soulignait avant tout le versant négatif de ces relations²⁸⁹, reconnaissait pourtant certains apports positifs de la germanité. Il notait chez les Tchèques des parentés intellectuelles et confessionnelles avec les populations allemandes du Saint-Empire, qu'il opposait toutefois à celles de l'Autriche. L'« Allemagne » aurait fourni aux Tchèques les armes intellectuelles et idéologiques leur permettant de tenir tête à la politique germanisatrice de la double Monarchie²⁹⁰.

Hofmannsthal, qui se montre ouvert à ces objections, cherche néanmoins à les nuancer. Les Tchèques devaient sans conteste à des personnes comme Herder ou Goethe des impulsions majeures guidant leurs efforts pour faire valoir leurs spécificités²⁹¹. Toutefois cet apport de la germanité ne pouvait occulter un second, qu'une autre facette de celle-ci contribuait à manifester. A « l'exploration inlassable de soi-même »²⁹² s'associe l'attention conférée aux autres peuples et aux traits qu'ils partagent avec soi. « Sacré est le sang qui a été versé, mais sacrée est aussi la patrie qui l'a recueilli, car elle constitue elle-même une part du sort qui nous est échu », concluait Hofmannsthal²⁹³. Il était d'autant plus enclin à le rappeler qu'il savait combien la germanité faisait l'objet, chez ses représentants, d'une compréhension restrictive.

La tâche de l'écrivain devait donc s'orienter dans deux directions. Il s'agissait tout d'abord d'œuvrer à une meilleure compréhension réciproque des populations germaniques. Enjoignant les unes de mieux considérer l'Autriche, il appelait les autres à

²⁸⁸ « Die Geographie ist mir eine Möglichkeit von Schicksalen, zu diesen rechne ich die Nachbarschaft, die Feindseligkeiten, die Verdunkelungen, aber auch die Belehrungen und die Bereicherungen », *ibid.*, p. 273-274.

²⁸⁹ Jaroslav Kvapil assimile l'histoire des relations du peuple tchèque avec le pouvoir impérial de Vienne à une longue période d'oppression. Dans sa lettre du 16 novembre 1914, il explique : « Das Meiste, was mein Volk verloren hat, in seine[r] politischen, nationalen und religiösen Selbständigkeit, verlor es durch Österreich und an Österreich » (in : M. Stern, « Hofmannsthal und Böhmen (1) », *art. cit.*, p. 13). Dans une autre lettre du 2 décembre 1914, il ajoute : « wir haben [...] öfters [...] gezeigt, dass wir mit den übrigen Völkern österreichisch [...] bleiben wollen und [zu] bleiben hoffen [...] – aber wir können unmöglich aus unserer Geschichte streichen, was unsere Schmach, unsere Niederlage und zugleich Österreichs Erfolg war », in : *ibid.*, p. 14.

²⁹⁰ « [B]is zum Unbewusstsein geschwächt verschwanden wir als Nation beinahe in der immer mehr um sich greifenden Germanisation – aber eben die Neuerweckung des deutschen Geistes war auch Wiedererstehung für uns, und Goethe und Herder stehen als Schutzgeister an der Schwelle unseres neuen Lebens », lettre du 2 décembre 1914, *ibid.*, p. 15.

²⁹¹ Dans sa réponse à Jaroslav Kvapil datée du 6 janvier 1915, Hofmannsthal écrit : « Der unerschöpfliche Bezug zum eigenen Volk beherrscht alle Gemüter – und Sie sagen sehr schön, dass hier Goethe und Herder es sind, welche dieser tiefen Bewegung für alle [...] Völker den entschiedensten Anstoß gegeben haben [...] », in : « Hofmannsthal und Böhmen (1) », *art. cit.*, p. 17.

²⁹² « der unerschöpfliche Bezug zum eigenen Volk », voir la note précédente.

²⁹³ « Heilig ist das Blut, aber heilig auch ist die [Heimstätte], und auch sie ist ein Teil des Geschickes », *ibid.*

ne pas confondre la conciliation des peuples avec l'imposition de la domination de l'un sur les autres. Par ailleurs, il désirait rappeler aux peuples non-germaniques que l'« Autriche » pouvait, du fait de ses configurations particulières, les aider à mieux se connaître eux-mêmes. A l'influence exercée par les grands esprits allemands du XIX^e siècle s'ajoutait, chez ces peuples, les marques pérennes de la civilisation élaborée dans l'espace danubien. Dans le miroir qu'ils offraient aux populations allemandes se trouvaient réunies les facettes complémentaires de la germanité dont celles-ci peinaient souvent à prendre conscience. Le commerce avec les Allemands permettait en retour aux peuples implantés dans le bassin danubien de saisir le fondement réel de leur singularité. Celle-ci consiste à manifester et enrichir, selon des modalités propres, une civilisation à laquelle les populations germaniques ont également part. Voilà ce que tente d'expliquer Hofmannsthal à ses correspondants en précisant la nature de ce bien commun.

Au traducteur et dramaturge Otokar Fischer, qui lui reproche de nourrir une conception idéalisée de l'Autriche danubienne, l'écrivain répond : « je n'entends pas pour ma part nourrir de “vœux pieux”, comme celui de voir jouer un rôle de médiation à une Autriche conciliante ». « J'envisage [plutôt] l'existence chez les Allemands d'un caractère propre, la découverte par les Tchèques de ce caractère, et la compréhension réciproque des mondes slaves et germaniques appréhendés dans leur forme la plus accomplie »²⁹⁴. Et s'il devait quand même nourrir un seul vœu pour l'Autriche, ce serait « qu'en ce lieu où se noua tant de fois le destin de l'Europe puisse se manifester, au travers des identités nationales accomplies, quelque chose qui surplombe celles-ci comme un principe en apesanteur, quelque chose de plus grand et d'universel »²⁹⁵. Ce principe consiste pour l'auteur en cette civilisation danubienne, embryon de celle, plus riche encore, de l'Europe. Le maintien de cette civilisation développée au centre de l'Europe avait pour condition l'infléchissement de l'opinion que les peuples, y compris germaniques, avaient d'eux-mêmes. Or, les projets contemporains de reconfiguration de l'Europe centrale sous la houlette des Allemands n'étaient pas pour favoriser une telle évolution. Il n'est pas jusqu'aux idées du député libéral Friedrich Naumann qui ne suscitent des réticences chez l'écrivain.

²⁹⁴ « [N]ein, keine “pia desideria”, keine Mittlerrolle eines sanften Österreich, aber ein Etwas im Deutschen, ein Gewährwerden dieses Etwas in Böhmen, ein wechselseitiges Sich-ergreifen dieser großen slawischen und dieser großen deutschen Welt [...] », lettre d'Hofmannsthal, datée du 4 mars 1918 et adressée à Otokar Fischer, in : M. Stern, « Hofmannsthal und Böhmen (4) », *art. cit.*, p. 274.

²⁹⁵ « [D]ass an dieser schicksalsvollsten Stelle Europas über dem vollen nationalen Dasein ein Höheres, Schwebendes sich geltend machen möge », lettre du 4 mars 1918, in : « Hofmannsthal und Böhmen (4) », *art. cit.*, p. 274.

3. 2. Hofmannsthal et la « Mitteleuropa » de Friedrich Naumann

Hofmannsthal était bien conscient de l'importance que revêtait, pour l'Allemagne comme pour l'Autriche-Hongrie, l'organisation politique et économique de l'Europe centrale²⁹⁶. Grâce à sa participation à différents cercles de réflexion, il avait pris connaissance des projets envisagés pour cette région. Ses propres réflexions sur le rôle de la Monarchie et sa genèse sont aussi une tentative de prendre position à leur égard²⁹⁷. En novembre 1915, alors qu'Hofmannsthal séjournait à Berlin, le député allemand libéral Friedrich Naumann exposait à Vienne le programme d'une association économique des Etats d'Europe centrale. Ce projet, résumé par la notion de « Mitteleuropa », était plus amplement exposé dans un ouvrage achevé peu avant ce discours, et dont Hofmannsthal avait reçu, grâce à J. Redlich, un exemplaire²⁹⁸. L'écrivain eut lui-même l'occasion de rencontrer Naumann à deux reprises au début de l'année 1916 dans les locaux de la « Société allemande de 1914 »²⁹⁹. Y étaient discutés, outre le projet de Naumann, qui envisageait une solution pacifique au problème des nationalités, des positions qui défendaient les ambitions impérialistes allemandes au centre du continent³⁰⁰. Seul Naumann semblait manifester un intérêt réel pour les particularités de la Monarchie danubienne. En lisant son ouvrage, Hofmannsthal avait toutefois découvert des divergences sensibles avec ses propres conceptions³⁰¹. Fredrik Lindström note, à juste titre, que celles-ci ont trait au statut

²⁹⁶ Dès novembre 1914, Hofmannsthal avait salué l'article de l'économiste Gustav Stolper qui montrait les conséquences néfastes de la politique douanière pratiquée par le royaume de Hongrie à l'égard de la Cisleithanie (G. Stolper, « Die Getreideversorgung im Kriege », in : *Österreichische Rundschau*, vol. 61, cahier 4, p. 160-166). Ces mesures douanières mettaient à mal la cohésion de l'Autriche-Hongrie et risquaient d'avoir des conséquences préjudiciables pour les populations de Cisleithanie. Hofmannsthal aborde cette question dans sa première prise de parole au sein du « Cercle des Archives », dans lequel il avait d'ailleurs pu faire accepter Gustav Stolper. (cf. SW XXXIV, *Vortrag im Club. Die Fiction der Öffentlichkeit*, p. 269 ainsi que « Entstehung », p. 1122-1123).

²⁹⁷ L'écrivain rappelait dans son *memorandum* rédigé en novembre 1915 à l'issue de son séjour à Bruxelles, qu'aucun projet allemand d'expansion économique vers l'Est ne pourrait contourner la réalité politique et multinationale de l'Autriche-Hongrie, en raison du rôle qu'elle avait jusqu'alors assumé en Europe centrale. Cf. SW XXXIV, *Über die Beeinflussung der öffentlichen Meinung in Deutschland*, p. 278-282 (notamment p. 281). Voir aussi *supra*, 2. 4.

²⁹⁸ Cf. Fredrik Lindström, *op. cit.*, p. 151.

²⁹⁹ Cf. Heinz Lunzer, *op. cit.*, p. 171-172.

³⁰⁰ Wolfgang J. Mommsen expose la généalogie de cette idée de « Mitteleuropa » ainsi que les différentes nuances d'interprétation auxquelles elle a donné lieu au cours de la Première Guerre mondiale dans son article « Die Mitteleuropaidee und die Mitteleuropaplanungen im Deutschen Reich vor und während des Ersten Weltkrieges », in : R. G. Plaschka, H. Haselteiner *et al.* (éd.), *Mitteleuropa-Konzeptionen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Vienne, 1995, p. 1-24.

³⁰¹ Certes, Hofmannsthal n'a pas exprimé de critique explicite à l'endroit de Naumann et de son projet. Ses réserves sont formulées par petites touches successives au fur et à mesure que lui-même prenait la mesure des divergences avec ses propres conceptions. Une première mention du terme « Mitteleuropa » apparaît dans une présentation succincte des volumes 14 à 19 de la *Bibliothèque autrichienne*, parue le 16 avril 1916 dans la *Neue Freie Presse* (cf. RA2, *Österreichische Bibliothek. Voranzeige*, p. 441). Dans son discours d'octobre 1916, il rappelle l'intervention réalisée un an plus tôt, dans la même salle, par Friedrich Naumann venu exposer son projet de

conféré respectivement à l'Empire allemand et à l'Autriche-Hongrie dans l'Europe centrale d'après-guerre³⁰². L'âme de cette Europe devait consister pour Naumann dans l'Allemagne impériale, tandis qu'elle ne pouvait être, pour Hofmannsthal, que l'Autriche danubienne³⁰³. Bien qu'il ait pressenti la différence majeure entre les deux hommes, Lindström ne semble pas être allé au bout de son analyse. Si l'antagonisme soulevé touche bien à l'orientation du projet d'alliance au centre de l'Europe et soulève la question de l'identité des puissances allemandes, il découle avant tout d'une divergence dans l'ordre des valeurs défendues.

Conscient de la dépendance économique des deux puissances, Naumann pensait que l'organisation rationnelle de ce domaine d'échanges permettrait de remédier aux tensions entre les nationalités d'Europe centrale. Les besoins économiques des peuples devaient les amener à tempérer leurs revendications nationales en les subordonnant à la tâche d'entretenir et d'accroître leurs richesses communes. Cette union devait prendre la forme d'une fédération d'Etats autonomes capable de rivaliser sur le plan économique avec les autres puissances européennes³⁰⁴. L'Empire allemand devait constituer, du fait de sa puissance économique et de l'adoption plus précoce des principes du capitalisme industriel, le moteur de cette union. La Monarchie austro-hongroise jouissait pour sa part d'une longue expérience dans l'art du compromis entre les peuples. L'union envisagée exigeait toutefois que les Allemands renoncent à toute politique ouvertement germanisatrice et impérialiste. Aux peuples intégrés à cette vaste fédération devait être reconnu le droit à disposer d'eux-mêmes. Les puissances germaniques devaient réussir à convaincre ces peuples de la pertinence d'une telle alliance avec l'Empire allemand. Son ascendant ne devait s'exprimer que dans le domaine économique, dans lequel il était davantage susceptible d'être accepté. Naumann croyait donc sincèrement à une issue libérale aux problèmes des rivalités nationales. Aux yeux d'Hofmannsthal toutefois, cet espoir et le programme sur lequel il reposait comportaient une grande part d'illusion.

réorganisation de l'espace centre-européen (cf. RA2, p. 21). Dès cette époque, Hofmannsthal affine sa position en la démarquant de celle du député allemand. Ses réserves sont formulées de façon plus explicite dans son article de 1917 consacré à l'« Idée d'Autriche » (cf. RA2, *Die österreichische Idee*, p. 457-458).

³⁰² Fredrik Lindström, *op. cit.*, p. 150-153.

³⁰³ *Ibid.*, p. 151. Lindström complétait son analyse par cette remarque : « Naumann's Mitteleuropa identity constituted the diametrical opposite of that self-understanding Hofmannsthal focused on in his Austrian identity » (*ibid.*).

³⁰⁴ Cf. F. Naumann, *Mitteleuropa*, 1915, p. 229-231. Naumann concevait cette alliance comme une organisation étatique d'envergure inédite. Structurée selon un principe fédéral, elle exigeait cependant la création d'organismes administratifs communs. Il concevait ce vaste ensemble comme un « Oberstaat », ce que J. Droz désigne pour sa part comme un « Super-Etat » dont il analyse les attributions. Cf. Jacques Droz, *L'Europe centrale : évolution historique de l'idée de "Mitteleuropa"*, Paris, 1960, p. 211-212.

L'écrivain rappelle en 1916 que l'idée d'une organisation de l'Europe centrale revient en premier lieu au Prince Eugène³⁰⁵. Le règne de Marie-Thérèse lui a ensuite conféré une concrétisation politique durable. Eugène a, le premier, envisagé une union avec le peuple magyar qui puisse constituer la base d'un nouvel empire, germanique dans son principe, multinational par sa composition³⁰⁶. L'unification politique n'était envisageable qu'en raison des caractéristiques géographiques de l'ensemble danubien, lesquelles offraient des possibilités d'échanges fructueux. Ceux de nature économique contribuaient pour une large part à l'élaboration d'une civilisation commune³⁰⁷. Ce socle matériel ne pouvait pourtant suffire à entretenir une alliance politique durable. Sur cette base devait émerger le sentiment de former une communauté de destin, dont résultait une communauté de devoir. Ce sentiment s'exprime par exemple dans le serment de fidélité prêté par les soldats de l'armée, comme dans l'engagement moral exigé des fonctionnaires de la double Monarchie. La loyauté à son égard était du reste fortement ancrée chez des populations majoritairement rurales, que l'introduction progressive du capitalisme industriel avait moins affectées que leurs homologues de l'Empire allemand³⁰⁸. Naumann, qui néglige ces particularités de la Monarchie danubienne, considérait que celle-ci ne pouvait manquer de se plier aux exigences du temps présent, donc d'accéder aux désirs d'autonomie nationale de ses peuples. Or, comme l'avait pressenti Fredrik Lindström, ce sont les positions du député allemand à l'égard du peuple tchèque qui présentent les divergences les plus nettes avec celles d'Hofmannsthal³⁰⁹.

³⁰⁵ « Der politische Begriff "Mitteleuropa", die Expansion nach Südost, der Donaulinie folgend, scheinen Konzeptionen dieser Stunde. In der Tat sind sie die Wiederbelebung dessen, was vor zweihundert Jahren die Geburt seines [i. e. Eugens, P. B.] Hirns und die Tat seines Schwertes war », in : RA2, *Österreichische Bibliothek* (Voranzeige), p. 441.

³⁰⁶ « [Der Prinz Eugen] hat eine Einigung mit Ungarn geahnt, wie sie nun wirklich geworden ist [...], ihm stand ein Deutsches Reich vor der Seele, stark durch seine Volkskraft [...] », RA2, *Österreichische Bibliothek. Eine Ankündigung*, p. 436.

³⁰⁷ L'écrivain souligne à plusieurs reprises l'importance du Danube dans les relations économiques entre l'Ouest et l'Est de l'Europe, de même que celle des ressources naturelles présentes dans les différentes provinces de la Monarchie habsbourgeoise. Il ne manque pas à chaque fois de rappeler que le rayonnement de ces activités dépassait largement le cadre des échanges économiques et contribuait à forger la conscience d'une communauté d'action et de destin. Cf. notamment RA2, *Österreichische Bibliothek. Eine Ankündigung*, p. 438 ou encore RA2, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, p. 19.

³⁰⁸ Victor-Lucien Tapié note que les évolutions impliquées par la transition vers un système industriel et capitaliste avaient certes été très importantes depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle. Néanmoins, ces changements n'avaient pas encore ébranlé en profondeur ce qu'il nomme « la force de la tradition et le poids d'un long atavisme rural ». « Pendant des siècles », ajoute Tapié, « les esprits et les cœurs avaient été nourris du respect de l'institution monarchique, paternelle et protectrice ». Ainsi ce loyalisme, même quand il revêtait un caractère passif comme chez les Tchèques, entretenait dans les esprits la conscience d'un bien commun (cf. V.-L. Tapié, *Monarchie, op. cit.*, p. 401-402). Le succès relatif de la mobilisation de 1914, malgré le désordre et la précipitation administrative, était en grande part dû à la persistance de ce sentiment, brusquement ravivé par le déclenchement du conflit.

³⁰⁹ Cf. F. Lindström, *op. cit.*, p. 153.

Naumann notait qu'il serait avantageux de pouvoir faire des Tchèques de bons Allemands, comme autrefois des peuples slaves à l'Est de l'Elbe. Il savait toutefois que cette entreprise se heurterait à une résistance implacable³¹⁰. Nécessité faisant loi, les Allemands de l'Empire devaient permettre aux peuples de satisfaire leurs aspirations politiques. La subordination de cette alliance aux impératifs de développement économique devait compenser cette autonomie accrue des partenaires en matière politique. Naumann ne pouvait toutefois ignorer que les rapports entre les puissances germaniques, dans le secteur économique, étaient largement asymétriques, l'Allemagne jouissant ici d'une forte prépondérance. Il était donc envisageable qu'ils le deviennent aussi dans le domaine politique, malgré l'octroi à chacune des parties de droits égaux – du moins en principe. Cette faiblesse de l'argumentation, qu'Hofmannsthal devait pressentir, venait aussi renforcer son opinion.

Le fait qu'un peuple comme les Tchèques ait pu préserver, au sein de la double Monarchie, des caractères propres revêtait à ses yeux une grande importance. Le profit qu'en retiraient les Allemands de l'Autriche était pourtant fréquemment méconnu. Seul le maintien de ces particularismes a permis aux Allemands de la Monarchie de s'europaniser, alors que les Allemands de l'Empire, en se repliant sur eux-mêmes, se sont ôté cette possibilité. La cohabitation avec les Tchèques, comme avec les autres populations de la Monarchie, était, aux yeux d'Hofmannsthal, l'instrument de l'élévation des Allemands, non de leur avilissement. Certes, Naumann condamnait sévèrement les dérives nationalistes et pangermanistes de ses compatriotes³¹¹. Néanmoins, le programme qu'il esquissait risquait d'en devenir l'instrument voilé. En faisant miroiter aux peuples de la Monarchie l'octroi d'une autonomie politique, ces mesures flattaient avant tout une forme d'égoïsme national dont les effets délétères étaient déjà perceptibles chez les Allemands. Ils ne pouvaient donc manquer d'apparaître aussi chez les autres peuples, prolongeant le bras de fer que Naumann souhaitait pourtant désamorcer.

Hofmannsthal rappelait au printemps 1915 que l'alliance des peuples danubiens a été conclue puis renouvelée au nom de l'Europe et dans l'intérêt de celle-ci³¹². Ses

³¹⁰ « Wie schön wäre es für uns, die Tschechen zu Deutschen zu machen, wenn es ginge! Aber es geht einfach nicht. Die Zeit dafür ist vorbei, denn beide Teile sind dafür zu alt. Die Deutschen haben längst nicht mehr die frohe Naturwüchsigkeit, Derbheit und Kindlichkeit ihrer mittelalterlichen Germanisatoren, und die Tschechen sind längst nicht mehr so wachsw weich, wie einst die Sorben, Wenden [...] », F. Naumann, *Mittleuropa*, *op.cit.*, p. 84.

³¹¹ Naumann demeurait réticent à l'égard des initiatives prises en Cisleithanie, et parfois appuyées depuis l'Empire allemand, qui avaient pour but de purifier les Allemands de l'Autriche-Hongrie d'influences étrangères corruptrices, à grand renfort de mesures juridiques et d'ardeur pédagogique. Cf. F. Naumann, *op. cit.*, p. 84.

³¹² Evoquant l'alliance des peuples dans l'espace danubien, Hofmannsthal rappelle dans sa lettre du 20 mai 1915 au comité de rédaction du quotidien suédois *Svenska Dagbladet*, combien elle est indispensable à l'actualisation

configurations changeantes manifestent à ses yeux la permanence d'un ordre de valeurs s'exprimant au travers d'une conception spécifique du monde et de l'existence. Tandis que le projet de Naumann s'adosse à des valeurs matérielles, destinées à promouvoir un certain rayonnement politique, Hofmannsthal fait dépendre ces deux domaines d'un ordre de valeurs qui demeurent éternellement actuelles³¹³. Leur reconnaissance exige qu'elles se manifestent de façon tangible aux travers de configurations politiques. Ce principe éthique ou l'« idée » que cette Europe a, pour Hofmannsthal, de tout temps incarnée, trouvait dans la Monarchie danubienne une traduction originale. Cet ensemble politique offrait un cadre dans lequel l'Humanité, dont l'Europe constitue une expression singulière, était susceptible d'atteindre son plein accomplissement. Si donc le projet de Naumann pouvait revêtir une pertinence, ce n'est qu'une fois réorienté et subordonné à des fins éthiques. La nature de celles-ci est précisée dans les écrits et discours qui envisagent les fondements spirituels de l'Europe et leur possible manifestation à une époque qui menaçait pourtant de les ruiner.

3. 3. L'Humanité au prisme de l'Europe et dans les formes de la Monarchie danubienne

3. 3. 1. Hofmannsthal et l'Europe : échos de la critique

Hofmannsthal n'a eu de cesse d'analyser la « raison d'être » de la Monarchie danubienne en la confrontant au destin de l'Europe, dont elle constitue le flanc oriental. Dès 1914, il voyait dans la mobilisation générale un geste collectif dont la portée excédait les seuls intérêts politiques et territoriaux de la double Monarchie³¹⁴. Cette intention a toutefois suscité maintes réserves et critiques. L'orientation européenne de ces réflexions cachait, pour les correspondants tchèques de l'écrivain, une méconnaissance des réalités

de l'Europe, c'est-à-dire des principes qui ont modelé ses différentes configurations depuis l'Antiquité. Cf. RA2, *Krieg und Kultur* (Antwort auf eine Umfrage des "Svenska Dagbladet"), p. 417.

³¹³ C'est ce qu'exprime le paragraphe conclusif de l'article *L'idée autrichienne* : « Mitteleuropa ist ein Begriff der Praxis und des Tages, aber in der höchsten Sphäre, für Europa, wofern Europa nun bestehen soll, in der Sphäre der obersten geistigen Werte und der Entscheidungen über die Kultur der Jahrtausende ist Österreich nicht zu entbehren », in : RA2, *Die österreichische Idee*, p. 458.

³¹⁴ Les propos d'Hofmannsthal dans l'article *Die Bejahung Österreichs* demeurent certes elliptiques et le motif de l'Europe assez évasif (Cf. RA2, p. 359). Néanmoins leur sens s'éclaire lorsqu'on les confronte avec d'autres textes légèrement postérieurs dans lesquels l'écrivain se montre à la fois plus précis et plus prudent dans l'usage des termes retenus pour exposer ses vues. De fait, les motifs de conquête et d'esprit colonial ont induit à une interprétation déformante de ses propos contre laquelle la démonstration proposée dans les pages suivantes doit tenter de remédier.

politiques de l'Autriche³¹⁵. Le « cosmopolitisme naïf » dont il semble faire preuve reflète aussi, pour certains critiques, une forme d'impuissance à saisir la portée réelle des événements contemporains. Il aurait même été l'expression inconsciente de son refus à le faire, donc à envisager avant terme la fin de la Monarchie danubienne³¹⁶. En détournant son regard du destin tragique de l'Autriche-Hongrie, pour le reporter sur celui de l'Europe, Hofmannsthal aurait seulement cherché à préserver l'espoir qu'il plaçait dans la première, en le transposant sur la seconde. Appréhendée uniquement comme entité spirituelle, l'Europe était forcément moins exposée que la Monarchie danubienne au désastre de l'anéantissement.

Plusieurs critiques notent du reste que l'« Idée d'Autriche » et celle d'Europe qu'évoque l'écrivain tendent à se confondre³¹⁷. Dissimulé derrière ce paravent d'une Europe de l'Esprit, se déploierait un plaidoyer en faveur d'une hégémonie de la « culture » allemande au sein de l'Autriche-Hongrie et sur l'ensemble du continent³¹⁸. Ces interprétations trahissent toutefois une lecture partielle ou déformante des positions défendues dans la seconde moitié du conflit par l'écrivain. Si celui-ci confère à l'Europe une dimension spirituelle et morale, ce n'est pas pour en négliger les configurations politiques non plus que la réalité des peuples qui la composent. S'il reconnaît un statut particulier à la nation germanique, celui-ci ne consiste pas en une supériorité de fait mais en une obligation particulière à leur endroit. L'histoire de son développement sur le continent reflète l'élaboration progressive d'une civilisation qui manifeste une certaine conception du monde et de l'humain. Au travers de celle-ci s'exprime selon Hofmannsthal un ordre de valeurs qu'une entité politique comme l'Autriche danubienne

³¹⁵ Outre les réserves et critiques formulées par des correspondants comme Jaroslav Kvapil (M. Stern, « Hofmannsthal und Böhmen (1) », *art. cit.*) et Otokar Fischer (*id.*, « Hofmannsthal und Böhmen (4) », *art. cit.*) on peut noter les critiques formulées dans les articles de la presse tchèque, ceux notamment qui commentent la publication en 1917 du troisième tome des écrits en prose d'Hofmannsthal (cf. « Hofmannsthal und Böhmen (4) », *art. cit.*, p. 265-268, notamment p. 267-268).

³¹⁶ Cette position est défendue par Martin Stern (« Hofmannsthal und Böhmen (4) », *art. cit.*, p. 269) ainsi qu'Heinz Lunzer (*op. cit.*, p. 246-250). On la retrouve aussi dans des publications plus récentes comme par exemple celle d'Andreas Schumann (« "Macht mir aber viel Freude" », 2000, *art. cit.*, notamment p. 149-151) ou encore dans l'étude de William M. Johnston (*Der österreichische Mensch*, 2010, *op. cit.*, notamment p. 98-100).

³¹⁷ Pour Gregor Streim l'« Idée d'Europe » et l'« Idée d'Autriche » finissent par se recouper totalement dans l'esprit de l'auteur (G. Streim, « Deutscher Geist und europäische Kultur. Die "europäische Idee" in der Kriegspublizistik von Rudolf Borchardt, Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Pannwitz », in : *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, n° 46, 1996, p. 174-197, ici p. 185). Cette opinion est également défendue par Victor Suchy dans « "Die österreichische Idee" als konservative Staatsidee bei Hugo von Hofmannsthal, Richard von Schaukal und Anton Wildgans », in : Friedbert Aspetsberger (éd.), *Staat und Gesellschaft in der modernen österreichischen Literatur*, 1977, p. 21-43, ici p. 23).

³¹⁸ Gregor Streim, *art. cit.*, p. 185-186. Ce point de vue est également partagé Michael P. Steinberg (*Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890-1938*, traduit de l'américain par Marion Kagerer, Salzbourg, 2000, p. 109-111), ainsi que par W. M. Johnston, lequel s'appuie d'ailleurs explicitement sur les conclusions du précédent (*Der österreichische Mensch*, *op. cit.*, p. 70-71).

concourait, mieux que les Etats nationaux, à manifester. Il importe donc de comprendre de quelle manière l'« idée d'Autriche » et l'« idée d'Europe » s'articulent dans sa pensée.

3. 3. 2. De l'« Idée » d'« Autriche » à celle d'« Europe » : principes d'une articulation

Dans son discours d'octobre 1916 consacré à l'Autriche danubienne, Hofmannsthal rappelle que le fondement de toute politique réside dans la définition préalable de ce qu'est le « réel »³¹⁹. Ce terme ne désigne pas les configurations changeantes d'un ensemble politique donné, mais ce que chacune d'elles manifeste sous des formes singulières. Si l'écrivain expliquait en 1915 que la Monarchie danubienne ne peut être considérée indépendamment de l'Europe³²⁰, c'est parce que la première exprime politiquement ce que la seconde renferme comme possibilité ou virtualité.

La Monarchie repose sur l'alliance de plusieurs peuples reproduite depuis le XVIII^e siècle. Son fondement consiste en l'entretien d'échanges politiques, économiques et culturels susceptibles de profiter à chaque peuple impliqué, et de justifier la reconduction périodique de leur alliance. Le principe que cette dernière scelle et manifeste consiste en cette « Idée d'Autriche » traduite dans un ensemble politique cohérent. La conversion d'une simple marche du Saint-Empire en un Etat autonome d'Europe centrale en avait révélé l'existence. La concrétisation politique des possibilités nées de la réunion des peuples du bassin danubien a structuré l'histoire de l'Europe. Ce processus a permis l'établissement de l'empire romain-germanique, dont a ensuite procédé l'Autriche danubienne. Si les éléments de la synthèse – c'est-à-dire les ensembles ethniques et culturels qu'elle rassemble – ont chaque fois été distincts, le processus qui l'a engendrée est demeuré, dans son principe, inchangé. Germanique en son fondement, l'empire patrimonial des Habsbourg s'est progressivement européanisé en fondant, sur la base des entités singulières qui le composent, un ensemble politique original.

Chacun des empires évoqués a matérialisé une synthèse des configurations politiques et culturelles successivement revêtues par l'Europe. Ils ont aussi incarné les valeurs résultant de ces configurations et des représentations qu'elles ont forgées au sein des

³¹⁹ La difficulté pour les hommes de s'accorder sur la nature de ce qui constitue vraiment la réalité, distincte de l'aspect changeant des choses, est évoquée dans plusieurs contributions orales et écrites de l'écrivain à partir de l'automne 1916 (cf. RA2, *Österreich im Spiegel*, p. 24, *Die Idee Europa*, p. 50 et p. 52-53).

³²⁰ « [W]enn die übrigen nationalen geschlossenen Staaten meinen können, den Begriff Europa hinter sich zu werfen und in einer harten Selbstgenügsamkeit zu verharren, so ist dies für mein Land völlig unmöglich. [...] Österreich bedarf mehr als alle andern eines Europa – es ist ja selber ein Europa im Kleinen », in : RA2, *Krieg und Kultur* (Antwort auf die Umfrage des "Svenska Dagbladet"), p. 417.

différents peuples. S'appropriant le principe de synthèse manifesté par l'empire romain, les souverains allemands ont cherché à dépasser les divisions affectant leur propre empire et ses populations. Œuvrant à l'unification progressive de la nation allemande, ils ont influé par ce biais sur l'organisation politique de l'Europe. L'accomplissement de la germanité ne pouvait consister, selon l'écrivain, en une purification de la nation allemande des éléments qui lui étaient ethniquement étrangers. Il dépendait au contraire de la faculté à reconnaître en ceux-ci des éléments indispensables à son propre développement. En posant les bases d'un nouvel empire territorial au centre de l'Europe, les populations germaniques n'avaient pas seulement contribué à asseoir leur puissance politique. Elles s'étaient surtout ménagé la possibilité d'approfondir la connaissance du fondement réel de leur dignité.

Le lien entre les empires évoqués et l'Europe devient, à la lumière de ces précisions, plus aisé à comprendre. Aux yeux de l'auteur, chacun de ces empires actualise une « idée » spécifique. Celle-ci consiste en un principe dynamique permettant la conciliation d'éléments hérités, pour certains, de synthèses anciennes, tandis que d'autres sont absolument neufs. Ces synthèses ne sont elles-mêmes que des expressions particulières de ce que l'Europe manifeste de façon virtuelle. Celle-ci consiste en un creuset recueillant l'ensemble des possibilités de réalisation qui trouvent, aux époques successives, une traduction empirique. Y figurent, sous une forme ramassée, les « idées » particulières qui, en tant que principes synthétiques, se sont déployées dans des ensembles politiques distincts. Ces « idées » ont conféré à chacun une raison d'être qui a présidé à leur organisation politique et influencé celle de l'Europe. Cette dernière est elle-même l'expression ramassée d'une réalité plus grande encore. Elle ne constitue qu'un mode possible d'actualisation de l'Humain, traduit sous les traits spécifiques des peuples du continent. Bien que ceux-ci présentent des formes d'expression politiques et culturelles distinctes, ils se nourrissent d'un patrimoine commun par lequel ils se distinguent des peuples sur les autres continents. La double Monarchie ne constitue que le plus récent de ces vastes empires ayant influé sur le destin politique de l'Europe.

Qu'ils soient germaniques, slaves, magyares ou latins, les peuples rassemblés dans ce vaste Etat sont dépositaire d'un patrimoine proprement européen. Chacun contribue à son enrichissement et constitue l'agent de sa transmission aux générations futures. Esquissées

dans certaines notes de 1915³²¹, ces positions avaient été formulées de façon plus explicite en 1917. « Pour nous, Allemands, Latins et Slaves, unis sur cette terre héritière de deux empires romains successifs, et appelés à porter un destin et un patrimoine communs, l'Europe constitue la teinte dominante de notre univers », explique l'écrivain³²². A ses yeux, nulle autre mieux que la double Monarchie ne pouvait traduire – dans des formes proprement danubiennes – cette civilisation européenne.

Hofmannsthal conçoit cette civilisation comme l'ensemble des productions matérielles, culturelles, ainsi que les orientations spirituelles dont la synthèse exprime le caractère de ce qui est proprement européen. Celui-ci – que l'on pourrait nommer l'« européenité » – ne peut, suivant ces conceptions, qu'être saisi au travers de ses manifestations concrètes. Seuls les réalisations culturelles et les actes politiques respectifs des peuples contribuent à réaliser, au fil des époques, les possibilités d'actualisation de cette civilisation. Sa cohérence réside en outre dans la permanence d'une interrogation. Celle-ci porte sur la nature des rapports unissant l'homme au monde ainsi qu'au principe qui les transcende chacun, et dont son propre esprit nourrit l'intuition. L'originalité européenne ne réside pas dans la nature de cette interrogation mais dans les réponses qu'elle a suscitées. Elle n'est toutefois jamais mieux saisie que dans la confrontation avec des ensembles culturels et politiques distincts. Ainsi Hofmannsthal s'attache-t-il, après 1917, à montrer combien l'attirance des Européens pour la révolution russe, qui menaçait de s'étendre en Europe, trahissait une méconnaissance de leur propre civilisation et de ses richesses. Avant toutefois d'aborder ce point, il convient de considérer la part prise par l'écrivain dans la véritable « guerre des idées » que se sont livrés les intellectuels européens pendant l'affrontement militaire. Il s'agit de montrer dans quelle mesure il se distingue d'un grand nombre d'intellectuels de langue allemande, dont il partageait pourtant l'inquiétude quant au devenir des puissances germaniques.

³²¹ Les notes rassemblées au printemps de l'année 1915 sous le titre *Unsere Nationen* esquissent un premier état de la réflexion sur la place des populations balkaniques dans l'ensemble danubien (SW XXXIV, *Unsere Nationen*, p. 274).

³²² « Für uns, auf dem Boden zweier römischen Imperien hausend, Deutsche und Slawen und Lateiner, ein gemeinsames Geschick und Erbe zu tragen auserlesen, – für uns wahrhaft ist Europa die Grundfarbe des Planeten [...] » (RA2, *Die Idee Europa*, p. 54). L'image conclusive est empruntée aux notes de Rudolf Borchardt, lesquelles fournissent la matière principale du discours d'Hofmannsthal consacré à l'Europe et prononcé à Bern le 31 mars 1917 (cf. SW XXXIV, *Über die europäische Idee*, « Erläuterungen », p. 1298).

IV. Hofmannsthal et la « guerre des idées » : nature et formes d'une contribution

Le séjour prolongé de l'écrivain dans la capitale allemande entre décembre 1915 et mars 1916 semble avoir imprimé à son activité un cours nouveau. Hofmannsthal n'en a pas seulement profité pour approfondir sa collaboration artistique avec Max Reinhardt et Richard Strauss³²³. Grâce à la fréquentation de la « Société allemande de 1914 », et aux entrevues parallèles avec des intellectuels de sa connaissance, il a tenté de s'orienter dans le débat engendré par la guerre. L'entreprise s'avéra néanmoins difficile, tant ces discussions s'orientaient dans des sens distincts. Ayant quitté Berlin pour regagner Vienne, Hofmannsthal s'est arrêté à Leipzig en mars 1916 pour prononcer son premier discours sur l'Autriche³²⁴. Celui-ci fut ensuite étoffé et modulé lors d'interventions publiques à Varsovie, Vienne ainsi qu'en Allemagne et en Suisse³²⁵. De ses brouillons sont extraites des remarques que l'auteur intègre à des réflexions consacrées cette fois à l'Europe. Celles-ci alimentent plusieurs discours prononcés lors de sa tournée en pays scandinaves à l'automne 1916³²⁶, puis en Suisse, au début du printemps suivant³²⁷. Hofmannsthal pouvait s'exprimer à partir d'un tissu très souple de remarques qu'il combinait selon son inspiration et les particularités du public. Dans son esprit, ces discours étaient intimement liés. Ses notes comportent en outre de nombreuses citations ou paraphrases de textes écrits par des intellectuels contemporains. Parmi eux figurent notamment Friedrich Meinecke, Georg Simmel, Friedrich Gundolf, auxquels s'ajoutent le politologue suédois Rudolf Kjellen et l'écrivain irlandais-japonais Lafcadio Hearn. Enfin, l'écrivain s'appuie sur les essais publiés en commun par le psychiatre néerlandais Frederik Van Eeden et l'intellectuel berlinois Erich Gutkind, dont les travaux traitaient de théosophie et de mystique³²⁸.

³²³ Ce point a déjà été abordé dans l'introduction et trouve dans les informations fournies par Heinz Lunzer un complément utile. Cf. Heinz Lunzer, *op. cit.*, p. 168-169.

³²⁴ *Das Phänomen Österreich*, in : SW XXXIV, p. 1159-1160.

³²⁵ Sur le lien entre les discours *Das Phänomen Österreich* et *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, voir *supra*, 2. 4.

³²⁶ Quoi qu'aucun script de ces discours n'ait été conservé, il demeure un nombre conséquent de notes rassemblées dans les éditions de 1979 et de 2011 sous le titre *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*.

³²⁷ Après avoir reproduit le 29 mars 1917 à Zurich le discours *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, Hofmannsthal a prononcé deux jours plus tard à Berne un discours consacré à l'Europe (*Die Idee Europa*, in : RA2, p. 43-54, notes rassemblées dans l'édition de 2011 sous le titre *Über die europäische Idee*, SW XXXIV, p. 324-325).

³²⁸ Une liste à peu près exhaustive est apportée dans l'appareil critique accompagnant les notes produites pour ses discours et publiées dans l'édition critique de 2011 (cf. SW XXXIV, *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien* [Entstehung], p. 1181-1187).

Les concepteurs de l'édition critique commentent avec prudence ces références. Il est en effet difficile de mesurer l'usage réel qu'en fit l'écrivain³²⁹. En revanche, certains chercheurs ont cru déceler des parentés manifestes avec les auteurs cités. Pour Fredrik Lindström, Hofmannsthal défendrait des vues assez proches de celles des intellectuels allemands impliqués à la même époque dans la défense et l'illustration de la germanité. C'est aux « Idées de 1914 », formulées par ceux-ci afin de pérenniser la mobilisation d'août 1914, que l'auteur aurait souhaité faire écho³³⁰. La description par l'écrivain des rapports de l'individu à la société et à l'Etat tendrait, selon Lindström, à confirmer cette orientation. Cet aspect de la réflexion d'Hofmannsthal a pourtant suscité d'autres interprétations. Ute Nicolaus relève une parenté assez nette avec la pensée de Frederik van Eeden et d'Erich Gutkind. Hofmannsthal avait lu avec attention leurs essais réunis sous le titre énigmatique *L'amour héroïque à la conquête du monde*³³¹. Les nombreuses références à ces textes semblent étayer cette hypothèse, de même que l'intérêt de l'écrivain pour les conceptions de l'homme et du monde inspirées du bouddhisme. Ces interprétations posent néanmoins quelques difficultés.

L'analyse d'Ute Nicolaus a déjà été fortement nuancée dans le chapitre précédent. Les affinités apparentes avec la spiritualité bouddhiste cachent, on l'a vu, des divergences majeures. Aux yeux de l'écrivain, l'individu a trop de prix pour qu'il identifie dans sa soustraction aux vicissitudes de l'incarnation le but de l'existence³³². On peut certes tenter

³²⁹ A l'énumération des textes lus et annotés par Hofmannsthal succède, dans l'édition critique de 2011, cette remarque : « Inwieweit Hofmannsthal sie im Einzelfall lediglich als Inspirationsquellen nutzte oder wörtlich in seine Argumentation einbezog, lässt sich nicht entscheiden », in : SW XXXIV, p. 1187.

³³⁰ Fredrik Lindström, *op. cit.*, p. 142. L'expression « Die Ideen von 1914 », employée par plusieurs intellectuels dès l'année 1915, semble avoir été forgée par Johannes Plenge, et développée, parfois indépendamment de ses positions, par Rudolf Kjellen, Werner Sombart, Ernst Troeltsch et Hermann Bahr (cf. Stefan Bruendel, *Volksgemeinschaft oder Volksstaat*, *op. cit.*, notamment p. 110-11, et B. Beßlich, *op. cit.*, notamment p. 10-12). De son côté, Gilbert Merlio identifie dans ces « idées » le prolongement direct de la critique de la civilisation développée par les intellectuels de l'Allemagne wilhelminienne depuis la dernière décennie du XIX^e siècle (G. Merlio, « Kulturkritik um 1900 », in : *Krisenwahrnehmungen in Deutschland um 1900. Zeitschriften als Foren der Umbruchszeit im wilhelminischen Reich*, sous la dir. de M. Grunewald et d'U. Puschner, Bern ; Berlin, 2010, p. 25-52 et notamment p. 43). Pour Barbara Beßlich l'expression « die Ideen von 1914 » demeurerait à l'origine circonscrite à une forme spécifique d'engagement intellectuel. Celle-ci développait, à partir d'une critique de l'économie capitaliste et du système parlementaire, la vision d'un socialisme d'Etat dans lequel la société, dûment hiérarchisée, devait être l'instrument nécessaire à l'épanouissement des individus. Barbara Beßlich rappelle en outre que ces idées ne promouvaient pas en premier lieu la défense de la nation mais celle d'un Etat fort. (B. Beßlich, *op. cit.*, p. 10-12 et p. 41).

³³¹ L'ouvrage *Welt-Eroberung durch Helden-Liebe* a été publié en 1911 par Frederik van Eeden et Erich Gutkind, lequel écrivait sur le pseudonyme « Volker ». L'ouvrage se compose de deux parties autonomes. A la première, rédigée par van Eeden sous le titre *Helden-Liebe*, succède la seconde écrite par Gutkind, alias Volker, sous le titre *Welt-Eroberung*. Le lien entre les deux essais suggéré par le titre est, en réalité, pratiquement inexistant. Pour plus de détails, on peut se reporter à l'étude d'Ute Nicolaus déjà citée (U. Nicolaus, *Souverän und Märtyrer*, *op. cit.*, p. 24-33).

³³² Sur ce point, voir, dans le deuxième chapitre de cette étude, le paragraphe 3. 4.

de rapprocher les idées de Van Eeden et de Gutkind de celles débattues par un certain nombre d'intellectuels allemands après la mobilisation de 1914. Pour autant, le socialisme utopique des premiers, adossé à une conception orientale de la personne humaine, ne recoupe pas totalement le principe de soumission volontaire de l'individu à l'Etat national allemand, prôné par les seconds et qui sera plus loin approfondi³³³. L'articulation de ces réflexions autour des principes d'ordre et de liberté constitue certes un point commun. Les préoccupations morales invoquées pour appuyer les réflexions des auteurs en est un second. Enfin l'appartenance de ces derniers à la bourgeoisie cultivée en est un dernier. Ces parentés permettent d'inscrire Hofmannsthal dans un contexte intellectuel circonscrit. En revanche leur mise à jour ne suffit pas à cerner la teneur réelle de ses propos, non plus que ses desseins. Le gauchissement de sa pensée, dont témoigne l'analyse d'Ute Nicolaus, invite à une grande prudence. L'écrivain, qui défend une conception originale de la germanité, voit en outre dans l'Empire wilhelminien une expression incomplète de celle-ci. Il n'est pas certain que ses vues puissent facilement s'accorder avec celles de ses contemporains impliqués dans la promotion de la germanité et celle de l'Empire allemand. L'examen de cette question nécessite de considérer avec attention le regard que porte l'écrivain à travers ses œuvres sur la décennie précédant le conflit. Seront ensuite étudiées les idées développées dans les discours prononcés entre l'automne 1916 et le printemps 1917.

4. 1. Les sources intellectuelles du conflit guerrier

Hofmannsthal était convaincu que la guerre résultait d'une double méprise, qu'elle portait d'ailleurs à son paroxysme. Elle touchait à la compréhension de la personne humaine et, par élargissement, à celle des peuples. Seule une appréhension nouvelle de leur réalité pouvait permettre l'actualisation de l'Europe, c'est-à-dire du patrimoine spirituel que celle-ci manifeste au travers des différents peuples. A défaut, ce patrimoine risquait de sombrer dans l'oubli et ces peuples dans un égarement durable. Cette démarche rappelle sans conteste celle d'une large fraction de l'élite intellectuelle. Auteurs d'une critique précoce de la civilisation (« Zivilisationskritik »), ses représentants l'avaient convertie au début de la guerre en une arme investie dans la défense de la « culture » (« Kulturkrieg »)³³⁴. Ce rapprochement pourrait être accepté sans réserve si on ne prenait

³³³ Cf. *infra*, 4. 2.

³³⁴ Le terme « Kulturkrieg » a été forgé par le théologien et philosophe Ernst Troeltsch, qui l'a choisi pour titre d'un discours prononcé à Berlin le 1^{er} juillet 1915. Bien que Barbara Beßlich n'analyse pas en détail les positions

garde à la façon dont Hofmannsthal expose ses propres réflexions sur le monde contemporain.

Ses interventions en Suède lui permettent de commenter ses propres œuvres dont deux au moins étaient connues du public suédois. Il s'agit de la tragédie *Electre*, adaptée de la pièce de Sophocle, et de la moralité *Jedermann*, inspirée d'une pièce anglaise de la fin du Moyen Âge³³⁵. Ces textes illustrent l'échec de deux individus à saisir les ressorts véritables de leur existence. Son origine réside dans un rapport équivoque au temps, doublé d'une méprise quant à la nature de ce qu'ils croient posséder. Le riche négociant *Jedermann* assimile la réalité de son être à celle de son avoir et place le sens de son existence dans la jouissance du temps présent. *Electre*, qui méprise celui-ci, néglige la réalité de son être au point de le sacrifier à l'accomplissement de ses desseins. La haine et la jouissance anticipée de l'acte vengeur sont des biens fragiles qui la condamnent elle-même à l'inaction. Son mépris pour la vie achève de la rendre impropre à celle-ci. La loi vengeresse qu'elle honore exclut la possibilité de son propre épanouissement. A cet extrémisme s'oppose le mépris insolent du négociant. En négligeant la réalité de la mort et l'unicité de chaque instant, ce dernier a cru pouvoir se soustraire à la responsabilité de ses actes. Se figurant pouvoir échapper à la loi qui gouverne son existence, il se livre, par sa conduite inconsidérée, à celle-ci. Son comportement, qui traduit un refus de la

d'Hofmannsthal, elle les rapproche de celles de son compatriote et ami Hermann Bahr, en lequel elle identifie un artisan et défenseur typique des « Idées de 1914 » (cf. B. Beßlich, *op. cit.*, not. p. 242-247). Gilbert Merlio, qui s'appuie sur les travaux plus anciens de Jost Hermand et de Richard Hamann, parvient à des conclusions similaires, en citant à plusieurs reprises le nom d'Hofmannsthal (cf. G. Merlio, *art. cit.*, p. 35-38 et p. 48-50 ainsi que R. Hamann, J. Hermand, *Stilkunst um 1900 [Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, vol. 4]*, 2^{ème} édition, Munich, 1973). Ces analyses vont dans le sens de l'interprétation de Fredrik Lindström déjà évoquée (cf. *supra*, note 330). Du reste, plusieurs contemporains d'Hofmannsthal avaient interprété ses positions comme une contribution aux débats suscités par le déclenchement du conflit. Les rédacteurs du *Svenska Dagbladet*, auteurs d'une enquête à laquelle Hofmannsthal avait répondu par une lettre en mai 1915, avaient publié cette dernière sous le titre *Hugo von Hofmannsthal om krieget och kulturen* (littéralement : « Hugo von Hofmannsthal à propos de la guerre et de la culture »). Le 8 juillet, c'est au tour du *Berliner Tageblatt* de proposer une traduction, d'ailleurs incomplète, du texte suédois, sous le titre *Hugo von Hofmannsthal über Krieg und Kultur*. Ce titre a par ailleurs été repris dans l'édition de 1979 aux éditions Fischer (RA2, p. 417-420). Toutefois, il a été abandonné dans l'édition critique de 2011, Hofmannsthal n'ayant pas été consulté pour son choix. Du reste, la notion de « Kultur », amplement commentée par Thomas Mann ou Rudolf Eucken (cf. B. Beßlich, *op. cit.*), ne désigne pas la même réalité que celle appréhendée sous ce terme par Hofmannsthal, comme vont le montrer les paragraphes suivants.

³³⁵ Cette possibilité ne lui fut certes offerte qu'en Suède où, à la différence de la Norvège, ses deux pièces avaient été traduites et jouées. La solution retenue pour ce second pays consiste en l'approfondissement de ses réflexions sur l'évolution intellectuelle de Goethe, auxquelles il s'était consacré depuis le début du siècle. Elles avaient donné lieu à un certain nombre de notes et d'essais, à l'image de celui introduisant la réédition en 1913 du *Divan occidental-oriental* de Goethe (cf. RA1, p. 438-442). Pour ses interventions en Norvège, Hofmannsthal s'appuie aussi sur l'étude contemporaine de Friedrich Gundolf consacrée aux œuvres de Goethe (F. Gundolf, *Goethe*, Berlin, 1916). Tout en respectant l'impératif de neutralité politique qui lui était imposé, l'écrivain souhaitait considérer les mutations intervenues à l'échelle des individus et des sociétés avant la guerre et pendant celle-ci. A cette fin, il envisage l'appréhension par l'être indivis des notions de loi et de liberté et relève les fluctuations de celle-ci au cours de l'existence d'un même homme, comme aux différentes étapes de développement de la civilisation européenne.

dimension tragique de l'existence et une méprise sur le sens de celle-ci, rappelle à l'écrivain celui des sociétés contemporaines.

Transposée à l'échelle des peuples cette attitude accroissait l'ignorance des dangers qu'elle faisait peser sur leurs relations. La guerre qui en avait résulté avait conduit à un rappel brutal des limites incompressibles de l'existence. Pourtant, le danger était grand que les peuples, traumatisés par le massacre de millions d'hommes, sombrèrent dans cet autre extrême manifesté par l'attitude d'*Electre*. L'illusion d'une existence soustraite aux limitations et à la finitude ne devait pas laisser place à celle d'une loi qui, en refrenant cet écart, empêcherait les individus de s'épanouir et de saisir le fondement réel de leur dignité. Hofmannsthal s'accordait donc avec Erich Gutkind pour reconnaître qu'on ne pouvait envisager de contourner ou de mépriser la réalité de la personne humaine³³⁶. Gutkind rappelait ainsi l'impossibilité de transposer en Europe l'ensemble des conceptions de l'homme développées dans les spiritualités extrême-orientales. Pour l'écrivain, le constat établi faisait à l'inverse écho au contenu de sa production dramatique. La rédaction de *La Femme sans ombre* reprenait le fil des réflexions articulées par le biais d'*Electre* et de *Jedermann*, tout en cherchant à surmonter les écueils que ces pièces avaient révélés. Le chaos de la guerre avait conduit à l'approfondissement de cette entreprise par la rédaction du conte.

Les deux versions de *La Femme sans ombre* n'illustrent pas seulement une conception originale de la personne humaine, analysée dans le chapitre précédent. Elles expriment aussi une appréhension nouvelle du temps et du principe de possession. L'acceptation de la finitude est indispensable à la découverte de ce qui, chez soi comme chez autrui, y est soustrait. L'homme ne peut saisir dans le monde la présence d'un principe intemporel que s'il est actualisé par des actes et des œuvres sans cesse renouvelés. Pour l'auteur, les règles qui régissent l'épanouissement d'un individu conservent, à l'échelle des peuples, leur pertinence. La lettre adressée en mars 1918 au traducteur tchèque Otokar Fischer confirme cette orientation³³⁷. L'épanouissement des peuples est subordonné à l'entretien de liens durables entre eux. Loin de les corrompre, ce commerce est nécessaire à la découverte de ce que chacun incarne sous des formes propres. Leur participation

³³⁶ La relecture de l'essai de Gutkind en 1916 avait donné lieu à un certain nombre de notes employées dans la composition des discours en pays scandinaves. Pour appuyer ses réflexions sur les configurations futures de l'Europe, Hofmannsthal formule ce commentaire inspiré de la lecture de Gutkind : « Wir können nicht wieder hinter den Begriff der Persönlichkeit zurück », in : SW XXXIV, *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, p. 308.

³³⁷ Il s'agit de la lettre du 4 mars 1918 reproduite par Martin Stern (« Hofmannsthal und Böhmen (4), *art. cit.*) et évoquée plus haut dans le paragraphe 3. 1.

respective au principe d' « européenité », au déploiement duquel chacun concourt, leur confère une égale dignité. L'actualisation pérenne de ce principe nécessite toutefois le maintien de ces relations, malgré les tensions qu'elles peuvent parfois engendrer³³⁸. L'Etat danubien constituait précisément un cadre propice à de telles relations. L'alliance des peuples qui le composent rappelle celle des époux dans le conte. Elle doit être sans cesse raffermie afin que l'acte initial d'union de ces peuples conserve une actualité. En revanche, les modalités politiques de cette alliance doivent être adaptées aux expériences des différentes époques. En raison des fondements anthropologiques et éthiques de sa réflexion, Hofmannsthal ne pouvait que souhaiter une telle évolution, garante de l'actualisation pérenne de la richesse commune aux peuples d'Europe centrale. Elle devait néanmoins s'opérer dans l'intelligence des ressorts de l'existence comme de la réalité profonde de l'Europe.

S'interroger sur « les fondements éthiques de la réalité »³³⁹ impliquait de reconsidérer la réalité de la personne humaine³⁴⁰ et le sens de son existence³⁴¹, afin que l'Europe elle-même soit appréhendée sous un jour nouveau³⁴². A cette fin, l'écrivain pouvait apporter son concours en éclairant les fondements de l'action politique et en soulignant la nécessité d'une évolution continue des structures de l'Etat et des sociétés. Ses positions le distinguent ce faisant de plusieurs de ses contemporains qui tentent, chacun à sa manière, d'envisager l'avenir des puissances germaniques en Europe.

4. 2. Hofmannsthal et les différentes orientations du « Kulturkrieg »

Les notes rassemblées pour les discours en Scandinavie offrent une synthèse des débats contemporains. Des *Idées de 1914* de Rudolf Kjellen³⁴³, l'écrivain retient la tentative de réorienter la conception de la liberté individuelle, grâce à une confrontation des

³³⁸ Dans sa lettre de mars 1918 à Otokar Fischer, Hofmannsthal rappelait que la proximité géographique entre les peuples encourage des relations soutenues. Elles conduisent certes parfois à des manifestations d'hostilité. Néanmoins, l'assombrissement de ces relations peut être compensé, à d'autres époques, par un commerce fructueux. Cf. Martin Stern, « Hofmannsthal und Böhmen (4) », *art. cit.*, p. 274 et *supra*, 3. 1.

³³⁹ « [Die] Frage nach dem sittlichen Fundament der Wirklichkeit », in : RA2, *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, p. 33.

³⁴⁰ « In beiden [i.e. in *Elektra* und *Jedermann*, P. B.] der Persönlichkeitsbegriff in Frage gestellt », *ibid.*, p. 31.

³⁴¹ « [W]as bleibt vom Menschen übrig, wenn man alles abzieht ? », *ibid.*

³⁴² « Eine neue europäische Idee: neue Wirklichkeit », RA2, *Die Idee Europa*, p. 52. Notons que ces remarques appuient une réflexion qui avait été esquissée dans le second discours prononcé à Christiania, ancien nom de la capitale norvégienne Oslo. Cf. SW XXXIV, *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, p. 306-311.

³⁴³ R. Kjellen, *Die Ideen von 1914: Eine weltgeschichtliche Perspektive*, trad. allemande de Carl Koch, Leipzig : Hirzel, 1915.

évènements contemporains avec ceux de 1789³⁴⁴. A la même époque, Friedrich Gundolf étendait cette réflexion aux principes de loi et d'obéissance, comme l'atteste son étude consacrée à Goethe et qui traite notamment des *Affinités électives*³⁴⁵. Ces réflexions laissaient entrevoir la possibilité d'une relation nouvelle de l'individu à la communauté, que celle-ci renvoie au « peuple », à la « nation » ou à l'« Etat »³⁴⁶. Une appréhension originale de la personne humaine avait été proposée dès 1914 par Frederik van Eeden et Erich Gutkind. La guerre semblait elle-même inviter au dépassement de cette forme d'individualisme encouragée par les progrès du capitalisme industriel³⁴⁷. En révélant les ressorts secrets de la personnalité, elle incitait à reconsidérer les rapports de l'individu au monde. « Conquérir » celui-ci en acquérant la maîtrise sur sa propre personne, tel était le programme qu'avaient esquissé le réformateur néerlandais et son collègue allemand³⁴⁸. Il offrait un lointain écho aux réflexions que Goethe avait développées par le biais de sa production³⁴⁹. Ce matériau hétéroclite trouvait depuis le début de la guerre une résonance particulière au sein de l'élite intellectuelle allemande. L'effort d'Hofmannsthal pour rendre compte de ces débats participait toutefois d'un dessein précis. Une reprise très libre de ces motifs lui permettait, sous prétexte d'exposer les orientations intellectuelles des puissances centrales, de transmettre le fruit de ses propres réflexions³⁵⁰. Il pouvait ainsi

³⁴⁴ Outre la citation du titre de l'ouvrage de Kjellen, figure, dans les brouillons d'Hofmannsthal, cette paraphrase des propos de l'auteur suédois : « Wir haben für uns und die Welt etwas zu gewinnen. Was? – einen neuen geläuterten Freiheitsbegriff [...]. Schiller und die Französische Revolution, – jetzt Gegensatz zu dieser », RA2, *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, p. 33. Hofmannsthal établit en outre un lien entre ces réflexions et celles exposées en décembre 1914 par Rudolf Borchardt dans son discours *Der Krieg und die deutsche Selbsteinkehr* (discours du 5. XII. 1914, Heidelberg: Weissbach, 1915), ainsi que celles développées par Friedrich Meinecke dans *Weltbürgertum und Nationalstaat*, op. cit., 1915.

³⁴⁵ Cf. Friedrich Gundolf, *Goethe*, op. cit.

³⁴⁶ « Wird das Gesetz ins Individuum, das Individuum ins Gesetz hineingenommen, so ist wahrhaft das Kausalreich überwunden, und eine neue Bindung löst den contrat social ab, denn es ist kein Kontrast zwischen Individuum und Gesamtheit [...] », RA2, *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, p. 39-40. Hofmannsthal procède ici à une contraction et à une synthèse des idées énoncées d'un côté par F. Gundolf, de l'autre par F. Van Eeden et E. Gutkind, cf. SW XXXIV, p. 297-298 et les commentaires afférents p. 1233 et p. 1235.

³⁴⁷ « Das Unermeßbare was gelitten und getragen worden ist. Selbstüberwindung [...] bitterstes Niedertreten der Selbstsucht [...] », RA2, p. 41. Hofmannsthal paraphrase ici les propos figurant dans le recueil *Welt-Eroberung durch Helden-Liebe*. Cf. SW XXXIV, p. 304 et p. 1244.

³⁴⁸ La formule initiale retenue par Van Eeden et Gutkind était « Welteroberung durch Icheroberung ». Hofmannsthal écrit quant à lui « Welteroberung ist Icheroberung ». Il infléchit de la sorte le sens de l'expression originale afin qu'il se rapproche davantage de ses propres réflexions, in : RA2, p. 41.

³⁴⁹ Hofmannsthal avait pensé tout d'abord se concentrer sur les motifs d'affirmation et de don de soi (« Selbstbehauptung und Hingabe ») tels qu'ils sont appréhendés dans l'œuvre de Goethe. Il avait ensuite élargi ce thème aux réflexions de ce dernier sur les principes de loi et de liberté. Au fur et à mesure de sa préparation, Hofmannsthal avait souhaité insister davantage sur l'actualité de cette réflexion en montrant l'écho qu'elle trouvait parmi ses contemporains de langue allemande. Cette évolution est commentée de façon détaillée dans le 34^{ème} volume de l'édition critique (cf. SW XXXIV, p. 1185-1186).

³⁵⁰ Rappelons que la présence d'Hofmannsthal en Norvège et en Suède était avant tout justifiée par le souhait des autorités austro-hongroises d'expliquer aux pays neutres les raisons de leur engagement aux côtés de l'Allemagne (cf. SW XXXIV, p. 1181-1182).

tenter d'infléchir l'orientation des débats contemporains dans un sens qui lui semblait plus conforme aux enjeux de l'époque. Cet infléchissement devient perceptible lorsqu'on confronte sa pensée avec les principales tendances du débat contemporain, reflétées par les propos d'intellectuels qu'il connaissait et côtoyait parfois.

Dans son étude consacrée aux différentes manifestations du « Kulturkrieg », Barbara Beßlich a souligné la continuité entre la critique dirigée contre la civilisation moderne avant la guerre, et la défense, pendant celle-ci, des desseins des puissances centrales³⁵¹. Elle distingue toutefois deux tendances majeures au sein du « Kulturkrieg ». La première propose une réactualisation de l'idéalisme allemand et trace les contours assez vagues d'un nouvel ordre politique et social issu de l'épisode guerrier. La seconde, qui se concentre davantage sur la critique du capitalisme, défend les principes d'un socialisme d'Etat. Les propositions formulées dans ce cadre constituent pour B. Beßlich le noyau véritable des « Idées de 1914 », auxquelles celles des « néo-idéalistes », précédemment évoquées, ne se rattachent que secondairement³⁵². Parmi les représentants de ces tendances, deux étaient connus d'Hofmannsthal. Le nom de Rudolf Eucken, principal représentant des « néo-idéalistes », est mentionné plusieurs fois dans ses notes, bien qu'aucune relation personnelle entre les deux hommes ne soit attestée. En revanche, la guerre l'avait rapproché d'Hermann Bahr, auquel il avait été très lié avant 1900, et qui était un fervent partisan des « Idées de 1914 ».

4. 2. 1. Hofmannsthal dans le miroir de ses contemporains Rudolf Eucken et Hermann Bahr

Les pensées de Rudolf Eucken et d'Hermann Bahr, présentent, malgré les différences relevées, des affinités qu'ils semblent à première vue partager avec Hofmannsthal. Chacun voit dans la guerre l'occasion d'une possible redéfinition de la notion de personne et de sa place au sein de la communauté nationale et sociale. Toutefois, cette parenté d'objectifs cache des orientations intellectuelles distinctes. Des trois hommes, c'est Hofmannsthal, nous allons le voir, qui développe la pensée la plus originale.

Le « néo-idéalisme individualiste » d'Eucken et le « socialisme anti-individualiste » de Bahr³⁵³ tendent à se rejoindre *de facto* dans le statut conféré à l'être individuel. Chacun se réfère à une conception allemande de la liberté qui définit celle-ci comme une

³⁵¹ Barbara Beßlich, *Wege in den "Kulturkrieg"*, op. cit., 2000.

³⁵² B. Beßlich, op. cit., p. 10.

³⁵³ *Ibid.*, p. 13.

soumission volontaire à la communauté. Un tel geste constitue à leur sens un préalable nécessaire à l'épanouissement de chaque individu³⁵⁴. Cette liberté fonde, dans l'esprit des deux hommes, la personne humaine (« Persönlichkeit »), qu'ils opposent à l'« individu », dominé par l'arbitraire. Leurs divergences de vues ont trait au modèle d'organisation sociale et étatique envisagé pour l'avenir. Eucken s'appuie sur une conception de la germanité définie par un ensemble de qualités intrinsèques et immuables³⁵⁵. La cohésion du peuple permet de manifester les qualités inhérentes de l'« esprit allemand », lequel réalise, par le biais de l'Etat national, sa vocation universelle³⁵⁶.

Hermann Bahr se concentre quant à lui sur l'institution de l'Etat danubien, à laquelle il confère une importance de premier ordre. Les événements de 1914 consacrent à son sens le triomphe de la réalité de l'Etat, lequel acquerrait un poids accru face aux nations particulières³⁵⁷. Comme R. Eucken néanmoins, il voit dans la reconfiguration des sociétés induite par l'effort guerrier une réponse efficace aux excès de l'individualisme et du libéralisme. A la différence du philosophe cependant, il considère le socialisme d'Etat, qui exige la soumission volontaire de chacun à la communauté sociale et étatique, comme le seul remède durable à ces maux. L'Etat restauré dans son autorité doit, à son sens, structurer une communauté d'individus soumis et pénétrés de leurs devoirs à son endroit. Désignée comme « organisation » qui se distingue de la structure mécanique et aliénante de la société capitaliste³⁵⁸, cette communauté doit permettre l'épanouissement de l'individu, que cette dernière entrave.

³⁵⁴ Eucken expose sa propre conception de la « liberté allemande » dans un article de 1915 intitulé « Deutschlands politische "Rückständigkeit" ». Celui-ci fut publié dans le journal pro-impérialiste de Paul Rohrbach intitulé *Das Größere Deutschland. Wochenschrift für Deutsche Welt- und Kolonialpolitik* (janvier-juin 1915, p. 576-583). Quelques mois plus tard, Hermann Bahr apporte une contribution personnelle à cette question dans son article « Die "Ideen von 1914" » (H. Bahr, « Die "Ideen von 1914" », in : *Hochland*, n° 14, janvier 1917, p. 431-448), article repris dans : H. Bahr, *Schwarzgelb*, Berlin, 1917, p. 131-168). Cet article approfondit les réflexions qu'H. Bahr avait déjà formulées dans l'article « Kriegsseggen » de 1914 (in : *Leipziger Tageblatt*, n° 108 [Weihnachts-Beilage, 25.XII. 1914], p. 2-3, article repris dans le recueil lui aussi intitulé *Kriegsseggen*, Munich, 1915, p. 19-33). Dans son article de 1916, H. Bahr s'appuie sur les idées d'Ernst Troeltsch, qui avait inauguré la réflexion sur ce thème avec son article « Die deutsche Idee von der Freiheit » (in : *Neue Rundschau*, n° 27, 1916, p. 50-75).

³⁵⁵ Comme plusieurs de ses compatriotes, et dans la droite ligne de Fichte, Eucken souligne la présence en chaque Allemand d'une intériorité caractérisée par une profondeur et une richesse qui leur confèrent une forme d'ascendant spirituel sur les autres peuples. En résulte une appréhension plus nette de la finalité de l'histoire, donc des événements guerriers contemporains, qui leur permet de revendiquer vis-à-vis d'autrui le statut du guide. Cf. B. Beßlich, *op. cit.*, p. 105-106.

³⁵⁶ R. Eucken, *Die weltgeschichtliche Bedeutung des deutschen Geistes* (= *Der Deutsche Krieg. Politische Flugschriften*, n° 8, édité par Ernst Jäckh, Stuttgart ; Berlin, 1914). La valorisation d'un ordre politique sans faille organisé au sein de l'Etat national allemand ressort très nettement de l'article publié dans l'hebdomadaire édité par Paul Rohrbach (cf. R. Eucken, « Deutschlands politische "Rückständigkeit" », *art. cit.*).

³⁵⁷ H. Bahr, « Die "Ideen von 1914" », in : *Schwarzgelb, op. cit.*, p. 151-153.

³⁵⁸ Hermann Bahr désigne la structure mécaniste et aliénante de la société par le terme « Betrieb », que l'on pourrait traduire par « fabrique ». Celle-ci constitue le pendant négatif de cette « organisations » par laquelle H. Bahr désigne le tissu organique d'une société d'individus conscients de trouver dans leur soumission volontaire à la

Rudolf Eucken conserve à l'inverse une méfiance de principe à l'égard du principe d'« organisation »³⁵⁹. Ses connotations très modernes lui font craindre une nouvelle mainmise de l'Etat sur l'intériorité des personnes. Néanmoins, l'« individualisme » réorienté qu'il souhaite voir préservé ne se distingue par fondamentalement des conceptions de Bahr³⁶⁰. Le philosophe demeure certes tributaire d'une compréhension de l'individu adoptée à la fin du XVIII^e siècle, et qu'il entend adapter aux exigences de la société moderne³⁶¹. Pour autant, la valorisation concomitante de la germanité, incarnée par un peuple uni et un Etat national fort, conférait *de facto* à ce dernier une emprise très marquée sur l'être indivis. Son acquiescement à l'ordre politique wilhelminien, opposé au désordre des démocraties occidentales, conduit, comme chez H. Bahr, à exiger de l'individu une obéissance sans faille. En faisant sienne cette « liberté » proprement allemande, chacun peut manifester sa participation à la germanité et nourrir l'espoir d'œuvrer, grâce à elle, à sa propre élévation³⁶². La culture de l'âme, donc de cette intériorité conçue comme proprement germanique, doit concourir à cette fin³⁶³. Le souhait de libérer l'individu des maux du capitalisme se transforme, sous la plume d'Eucken, en une promotion de l'« homme allemand », dont les qualités intrinsèques fondent une supériorité que devait confirmer l'issue de la guerre³⁶⁴.

De son côté, Hofmannsthal est toujours demeuré hostile à cette pensée. En témoigne la confrontation des propos d'Eucken, reproduits dans ses notes de 1915³⁶⁵, au commentaire

communauté l'instrument propice à leur propre épanouissement. L'opposition entre « Betrieb » et « Organisation », établie dès avant la guerre (cf. H. Bahr, *Inventur*, Berlin, 1912), est approfondie pendant celle-ci, notamment dans l'article « Die "Ideen von 1914" » (in : *Schwarzgelb*, *op. cit.*, p. 131-168).

³⁵⁹ Dans l'article « Kriegsseggen », H. Bahr, confiant dans l'avenir des puissances centrales, affirmait : « [E]rst der Freie, der sich bindet, [erreicht] sich ganz. [...] Erst in der Gemeinschaft wird aus ihm alles, was er sein kann. [...] Wir haben den Begriff der Persönlichkeit gesteigert zum Begriff der Organisation » (H. Bahr, « An einen entfremdeten Freund », in : *Kriegsseggen*, *op. cit.*, p. 34-43, ici p. 41).

³⁶⁰ Dans l'article « Die "Ideen von 1914" », Hermann Bahr envisage lui-même l'épanouissement d'un « individualisme mieux compris », dont la promotion serait garantie par les principes d'un socialisme d'Etat appliqués à l'ensemble de la société (H. Bahr, « Die "Ideen von 1914" », in : *Schwarzgelb*, p. 157).

³⁶¹ B. Beßlich y voit l'une des raisons essentielles pour lesquelles R. Eucken demeure réticent à la notion d'« organisation », intimement liée aux transformations du XIX^e siècle, et dont elle conservait, à ses yeux, les principaux défauts. Cf. B. Beßlich, *op. cit.*, p. 111-112.

³⁶² B. Beßlich souligne que l'interprétation par Eucken du motif de la « liberté allemande » le conduit à voir en celle-ci non pas le produit d'une évolution historique, comme l'expliquait pour sa part Ernst Troeltsch, mais le fruit des qualités intrinsèques et éternellement actuelles de la germanité (B. Beßlich, *op. cit.*, p. 110).

³⁶³ La capacité des Allemands à plonger dans le tréfonds de leur intériorité et à toucher ainsi à l'essence des choses est considérée par Eucken comme l'une des qualités proprement métaphysiques de la germanité (R. Eucken, « Deutschfeindliche Gelehrte und Schriftsteller », in : *Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, n° 9, 1914-1915, p. 71-74). Eucken voit dans ces qualités le fondement d'une « culture de la profondeur » (« Inhaltskultur ») qu'il oppose à la superficialité de la civilisation occidentale. Il rejoint ce faisant les réflexions que Thomas Mann développait à la même époque (cf. B. Beßlich, *op. cit.*, p. 105 [sur Eucken] et p. 176-190 [sur Th. Mann]).

³⁶⁴ Voir aussi l'analyse de B. Beßlich, *op. cit.*, p. 93.

³⁶⁵ Cf. SW XXXIV, *Wir Österreicher und Deutschland*, « Varianten », p. 685.

indirect qu'il en livre dans ses brouillons de 1917³⁶⁶. Dans l'introduction à la réédition en 1909 des *Discours à la nation allemande* de Fichte, Eucken, paraphrasant les propos du philosophe, notait que la lutte inlassable du peuple allemand pour la préservation de sa grandeur impliquait sa purification des influences étrangères³⁶⁷. Le brouillon d'Hofmannsthal daté de 1917 offre un commentaire différé de cette position. L'écrivain déplore l'« épidémie des mots d'ordre » qui, dès avant la guerre, incitaient le peuple allemand à se « dépasser lui-même »³⁶⁸. A cela, il répond que ce peuple ne doit pas chercher à cultiver sa « grandeur » mais tenter plutôt de se purifier³⁶⁹. Il ne peut être ici question d'éliminer toutes les influences venues de l'étranger. Il s'agit, au contraire, de favoriser les échanges avec les autres peuples afin que les Allemands puissent se déprendre de leurs illusions. Les propos d'Eucken traduisent ce que l'écrivain désigne en 1916 comme l'aspect « monstrueux » de la germanité³⁷⁰. Il consiste à vouloir assouvir un idéal rendant les individus impropres à l'observation du monde et à la compréhension d'eux-mêmes³⁷¹. Pour l'écrivain, il importe au contraire d'appréhender l'existence empirique comme l'agent de révélation de la richesse commune à tous les êtres humains. Au peuple allemand, il reconnaît certes un rôle particulier. Toutefois, il définit celui-ci en s'appuyant sur la description de la Monarchie danubienne et de la forme qu'y revêt la germanité. Il convient donc de confronter ses positions avec celles de son compatriote Hermann Bahr, qui plaçait lui aussi de grands espoirs dans l'avenir de la Monarchie austro-hongroise.

³⁶⁶ Cf. SW XXXIV, *Preußen und Österreich* (Aus dem Nachlass), p. 338-339.

³⁶⁷ « Das deutsche Volk hat einen unablässigen Kampf um seine eigene Höhe zu führen, es muss sich immer wieder eines Eindringens fremdländischer Art und eines Sinkens unter seine Macht erwehren », SW XXXIV, *Wir Österreicher und Deutschland*, « Varianten », p. 685. Il s'agit ici d'une citation fidèle, à quelques détails près, du commentaire d'Eucken figurant dans son introduction aux *Discours* de Fichte (Rudolf Eucken, « Einleitung » zu J. G. Fichte, *Reden an die deutsche Nation*, Leipzig : Insel, 1909).

³⁶⁸ « [D]ie Infection von den Schlagworten vor dem Krieg: man müsse über sich hinaus: was das bedeutet! », in : SW XXXIV, *Preußen und Österreich*, « Aus dem Nachlass », p. 339

³⁶⁹ « Die falschen Folgerungen aus diesem Krieg: es ist nicht gesagt, dass man groß sein müsse, sondern rein », *ibid.*

³⁷⁰ « Das Monströse am Deutschen Wesen »: « sich-verlieren an das Über-Ich », in : SW XXXIV, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, « Varianten », p. 835.

³⁷¹ Hofmannsthal complétait la remarque précédente en rappelant que l'égarement dépeint s'exprimait par le souhait compulsif de se dépasser soi-même. Cette aspiration n'engendrait pourtant qu'une impuissance croissante à agir de façon constructive dans le monde : « sich-verlieren [Über sich-hinausgehen -]: dies geht bis zur Tatensteu ». Quoique cette description évoque l'image de l'empereur pétrifié dans le conte, elle rappelle aussi les termes qu'emploie Eucken dans l'introduction au *Discours à la nation allemande* de Fichte et que cite Hofmannsthal dans ses propres brouillons (cf. SW XXXIV, *Wir Österreicher und Deutschland*, « Varianten », p. 685).

4. 2. 2. Hofmannsthal et Hermann Bahr : approches distinctes d'un avenir commun

En se concentrant sur la notion d'Etat plutôt que sur celle de nation, Hermann Bahr semblait *a priori* plus proche des vues de l'écrivain. Tous deux voient dans la Monarchie danubienne une alternative au modèle de l'Etat-nation et un cadre propice à l'épanouissement respectif des peuples. Tout en exhortant l'Empire allemand à traiter la Monarchie en égal, ils considèrent celle-ci comme l'embryon de cette Europe future qui doit naître des troubles guerriers. Cette parenté de vues est néanmoins tempérée par des divergences profondes. Celles-ci touchent à leur conception respective du libéralisme politique et économique, aux relations de l'individu à l'Etat, ainsi qu'à leur appréhension de la germanité et de son rôle en Europe.

Les échanges épistolaires des deux hommes pour l'élaboration de la *Bibliothèque autrichienne* révèlent un certain nombre de divergences. Avec tact, Hofmannsthal essaie d'expliquer ses réticences à la lecture de l'essai d'H. Bahr consacré à l'évêque Rudigier et qui devait être intégré dans cette collection³⁷². L'éloge appuyé de l'Eglise catholique et l'espoir placé dans son influence politique en Autriche mettent Hofmannsthal dans l'embarras. A ce point de vue, qu'il juge trop réducteur, l'écrivain oppose la nécessité de s'ouvrir à toute tendance politique promouvant le maintien d'une Monarchie danubienne indivise, quelle que soit sa position à l'égard de l'Eglise catholique³⁷³. La gêne d'Hofmannsthal est du reste accrue par la critique sévère de son aîné à l'égard du libéralisme politique en Autriche. Si l'écrivain est prêt à reconnaître les excès de la politique « jacobine » de Joseph II, il voit néanmoins dans le soin de cet empereur à structurer l'Autriche une aspiration élevée qui mérite d'être louée. Une condamnation radicale du régime de Joseph II laissait à l'inverse entrevoir l'intransigeance d'un

³⁷² Franz Joseph Rudigier, né en 1811, avait été nommé évêque de Linz par l'Empereur François Joseph en 1852. Il est surtout connu pour ses positions très conservatrices qui l'amènèrent à dénoncer publiquement la loi sur l'école et le mariage entrée en vigueur en 1868 en Cisleithanie. Cela lui valut d'être condamné à deux semaines d'emprisonnement pour « trouble à l'ordre public ». Il fut toutefois gracié par l'Empereur.

³⁷³ Les échanges d'Hofmannsthal avec le comte Hoyos, ami d'enfance de l'écrivain et diplomate influent au sein du Ministère des Affaires étrangères, ne laissent pas de doute quant à l'embarras causé chez l'écrivain par les positions d'Hermann Bahr (cf. Heinz Lunzer, *op. cit.*, p. 186-188). Hofmannsthal savait combien la promotion de l'Eglise catholique et de structures satellites comme les « Sociétés du Pape Léon » (Leo-Gesellschaften) pouvaient compromettre la recherche d'un compromis entre les peuples d'Autriche-Hongrie. Hermann Bahr, qui défendait pourtant la cause des Tchèques, semblait minimiser le fait que l'Eglise catholique était depuis longtemps considérée par ces derniers, en majorité protestants, comme un instrument d'oppression instrumentalisé par le gouvernement des Habsbourg. Hofmannsthal en avait d'ailleurs eu la confirmation lors de ses échanges en juin 1917 avec des intellectuels tchèques à Prague (cf. M. Stern, « Hofmannsthal und Böhmen (2) », *art. cit.*, p. 115).

catholique anti-libéral, laquelle s'accordait mal avec l'orientation que l'écrivain souhaitait conférer à sa *Bibliothèque*³⁷⁴.

Hofmannsthal ne témoigne pas non plus de la même intransigeance qu'H. Bahr à l'égard des aspects matériels et économiques de la civilisation d'avant-guerre. Seul le mésusage des principes de cette économie, entraînant une inversion dans l'ordre des valeurs et une méprise quant au but de l'existence, suscitait son inquiétude. C'est ce qu'il tentait d'exprimer en dépeignant dans des lettres fictives la réaction d'un agent commercial allemand qui travaille pour le compte d'une compagnie néerlandaise et regagne l'Allemagne après une longue absence³⁷⁵. L'objet de ces lettres, tout comme celui de la moralité *Jedermann*, ne consiste pas en une condamnation radicale des principes de l'économie moderne. L'intensification des échanges commerciaux, en resserrant les liens entre les peuples, contribue au déploiement continu de la civilisation européenne. En amplifiant la capacité d'initiative et d'action des hommes, ces avancées matérielles offrent des conditions favorables à un progrès éthique, ou le rendent du moins envisageable. Les craintes de l'écrivain ne résident pas dans le principe de cet essor matériel mais dans ses conséquences possibles, quoique non nécessaires. Cette évolution implique en effet le risque d'un effacement progressif des valeurs spirituelles au profit de leur pendant matériel. Si la généralisation d'un tel comportement, fondé sur une confiance excessive en des valeurs labiles, inquiétait l'écrivain, elle n'induisait pas chez lui un rejet massif des cadres modernes de production. « La civilisation matérielle poursuivra sans conteste sa progression », rappelle-t-il en mai 1915 ; « nous pouvons cependant espérer que celle-ci s'accomplisse sous une autre étoile, lui offrant ainsi l'occasion de se dépasser elle-même »³⁷⁶. Ce dépassement implique que les valeurs immatérielles ressortissant à la nature de l'être humain et aux modalités de son accomplissement

³⁷⁴ Cf. Lettre d'Hofmannsthal datée du 19 juin 1916, in : Hugo und Gerty von Hofmannsthal – Hermann Bahr, *Briefwechsel 1891-1934*, volume 1, publié par Elsbeth Dangel-Pelloquin, Göttingen, 2013, p. 357-360. Hofmannsthal suggérait à Hermann Bahr de nuancer ses propos afin de ne pas entretenir le soupçon que le radicalisme de sa pensée servait à justifier sa conversion récente à la foi catholique. Plusieurs de ses contemporains avaient en effet remis en cause la sincérité de ce choix. H. Bahr, qui refuse de suivre ces conseils, préfère retirer sa contribution de la *Bibliothèque*, non sans reprocher à son cadet son apparente irrésolution en matière politique et sa trop grande propension au compromis. Voir la lettre d'H. Bahr datée du 2 juillet 1916, in : *ibid.*, p. 361-362.

³⁷⁵ *Briefe des Zurückgekehrten*, in : E, p. 544-571. Le métier d'agent commercial, loin d'engendrer chez le voyageur du dégoût, lui a au contraire permis de jouir de contacts humains dont il n'aurait pu faire l'expérience s'il avait exercé une autre profession. En outre, cette activité lui a permis de rassembler une fortune personnelle modeste mais suffisante pour garantir une existence autonome et soustraite aux soucis matériels (E, 545). Seul le constat de l'emprise des valeurs matérielles sur ses compatriotes, qu'il retrouve après une longue absence, suscite chez cet homme un malaise tenace.

³⁷⁶ « [Die] materielle Zivilisation selber wird sich ohne Zweifel weiterentwickeln, aber – dürfen wir hoffen – gleichsam unter einem anderen Stern und unter der Möglichkeit, sich selber zu überwinden », in : RA2, *Krieg und Kultur* (Antwort auf eine Umfrage des "Svenska Dagbladet"), p. 419.

retrouvent leur autorité. Cette appréhension de la personne humaine, qu'Hofmannsthal développe à la même époque dans ses œuvres, se démarque des positions développées à la même époque par son compatriote.

Tandis qu'Hofmannsthal prône le respect de la dignité individuelle comme fondement de toute société, Hermann Bahr défend le principe d'« organisation » comme étape ultime d'accomplissement de la « personnalité »³⁷⁷. Chaque individu devait reconnaître en l'Etat une réalité supérieure pour laquelle il fallait être prêt à se sacrifier. La guerre n'avait pu qu'aviver son désir de servir les desseins de sa patrie. Hermann Bahr pensait que tous les ressortissants de l'Autriche-Hongrie avaient dû ressentir la nécessité de rompre avec l'arbitraire prévalant dans la société d'avant-guerre et de restaurer l'autorité de l'Etat³⁷⁸. Il saluait à ce titre les transformations intervenues depuis l'été 1914 au sein de l'Autriche-Hongrie³⁷⁹, la mobilisation sans heurts des populations semblant garantir un avenir commun. Mais de même qu'Hermann Bahr ne s'accordait pas avec Hofmannsthal sur la place accordée à l'individu dans la société, il défendait une conception distincte du rôle des peuples germaniques dans le maintien de la Monarchie danubienne.

Hermann Bahr était convaincu de l'attrait exercé par les peuples germaniques sur ses voisins slaves et hongrois. Seule l'intransigeance des Allemands autrichiens, qu'H. Bahr fustigeait, avait altéré ce sentiment³⁸⁰. Si la Monarchie se montrait résolue à accorder les mêmes droits à l'ensemble de ses peuples, les Slaves comme les Hongrois se rangeraient aux desseins de leurs alliés allemands³⁸¹. Une fois leurs revendications acceptées, ces peuples feraient corps avec les Allemands d'Autriche au sein d'un Etat contribuant à la réalisation des grands desseins germaniques. Hermann Bahr voyait donc dans la Monarchie le fruit d'une germanité conquérante³⁸², dont les qualités incomparables

³⁷⁷ « Wir haben den Begriff der Persönlichkeit gesteigert zum Begriff der Organisation », H. Bahr, « An einen entfremdeten Freund », in : *id.*, *Kriegslegen*, p. 41.

³⁷⁸ « Staatsgesinnung, Staatsgefühl, Wille zum Staate sind plötzlich da, [...] der Einzelne [...] stellt sich selbst in den Staat [...] », H. Bahr, « Die "Ideen von 1914" », in : *id.*, *Schwarzgelb*, Berlin, 1917, p. 153.

³⁷⁹ Bahr va jusqu'à parler d'un « miracle autrichien », expression qui constitue le titre d'un article figurant dans le recueil *Schwarzgelb* (« Das österreichische Wunder », in : *Schwarzgelb*, *op. cit.*, p. 30-45). Ce texte constitue une variante d'un autre article paru en 1915 sous le « Die Zukunft Österreichs » (in : *Die Tat : sozial-religiöse Monatsschrift für deutsche Kultur*, 1915, vol. 7, cahier 1, p. 45-49). Le contenu de ce texte diffère toutefois de celui de l'article « Das österreichische Wunder ».

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 47-48.

³⁸¹ « Ist den österreichischen Nationen, dadurch dass ihre Grundrechte gesichert sind, nur erst einmal die Furcht ausgetrieben, von den österreichischen Deutschen unterdrückt zu werden, dann können sie sich erst selber angestehen, wo ihr Platz in Europa ist: an der Seite Deutschlands. In diesem Kriege haben sie es doch alle durch die Tat bekannt. Es muss ihnen nur ermöglicht werden, auch im Frieden unbesorgt deutschen Willens sein zu können! », in : « Die Zukunft Österreich », *art. cit.*, 1915, p. 48.

³⁸² Dans un article de juillet 1915 intitulé « Österreichisch », H. Bahr affirme successivement: « Österreich ist der deutsche Drang nach Morgenland », « deutsch zu drängen: das ist Österreichs Gesetz ». Pour conclure son propos, il explique enfin : « Österreich bleibt eine Nibelungenfahrt » (« Österreichisch », in : *Die Neue Rundschau*, juillet

étaient susceptibles de contribuer comme nulles autres à l'épanouissement de l'humanité en Europe³⁸³. C'est précisément sur ce point que les divergences avec Hofmannsthal sont les plus nettes. Pour Hermann Bahr, la germanité se définit par un ensemble de qualités innées que seules des passions égoïstes pouvaient faire ignorer. Elle constitue l'artisan efficace d'une « organisation de peuples libre de contraintes », aussi appréhendée comme l'agencement « d'une pluralité en un Tout harmonieux »³⁸⁴. Cette garantie d'épanouissement apportée aux peuples d'Europe centrale devait les inciter à se ranger aux desseins des populations allemandes³⁸⁵. Ainsi pouvait s'établir une vaste fédération centre-européenne regroupant l'Empire allemand et la Monarchie danubienne³⁸⁶. Cet « empire du milieu », embryon de l'Europe restaurée, devait contribuer à l'extension de l'influence germanique parée, en vertu des qualités philanthropiques évoquées, d'une aura de respectabilité. « L'esprit allemand », manifesté dans l'offensive des populations germaniques, constitue pour H. Bahr l'agent et le gage du succès de cette entreprise³⁸⁷. Car où donc, demande-t-il, trouve-t-on un peuple qui témoigne « d'une telle force jointe à la patience que confère un amour compréhensif »³⁸⁸ ?

Ces quelques exemples suffisent à montrer combien cette conception de la germanité et de son rôle en Autriche-Hongrie diverge de celle d'Hofmannsthal. Hermann Bahr partage avec d'autres intellectuels allemands la conviction d'une disposition innée des Allemands à guider les autres peuples vers la réalisation d'un ordre politique dans lequel ils souhaitent occuper une place prépondérante. Hofmannsthal, on l'a vu, plaidait pour une conception bien moins orgueilleuse de la germanité, nourrie de la connaissance des étapes de développement des peuples germaniques en Europe. Les conceptions concurrentes trahissaient à ses yeux une méprise de leurs défenseurs sur la nature de la germanité et le rôle des peuples germanophones en Europe. En adoptant de telles positions, ces personnes

1915, p. 916-933, ici p. 916-917). Cet article est repris sans variations notoires sous le titre « Österreich » dans le recueil *Schwarzgelb* (*op. cit.*, p. 46-78, les citations précédentes figurent quant à elles à la page 47).

³⁸³ Dans l'article « Deutschland und Österreich » de 1916, Bahr affirme : « [D]er Menschheit Europas [taugt] keine innere Form des Lebens so gut wie d[ie] deutsche [...] », cf. « Deutschland und Österreich », in : *Schwarzgelb*, *op. cit.*, p. 27.

³⁸⁴ « ein[e] Organisation von Völkern in Freiheit » et « ein[e] Ordnung des Vielfältigen zur Eintracht », cf. « Deutschland und Österreich », in : *Schwarzgelb*, *op. cit.*, p. 18.

³⁸⁵ Cf. « Die Zukunft Österreichs », *art. cit.* 1915, p. 47.

³⁸⁶ Pour désigner cet ensemble étatique d'Europe centrale, H. Bahr emploie l'expression « Völkerbundesstaat », cf. « Österreich und Deutschland », in : *Schwarzgelb*, *op. cit.*, p. 20. Dans l'article « Die Zukunft Österreichs » d'avril 1915, H. Bahr décrit cette fédération comme « eine Organisation von freien Nationen Europas » (*art. cit.*, p. 49). Il transposait ici le principe d'articulation entre les individus et la communauté étatique à l'échelle plus vaste d'une fédération centre-européenne pour laquelle il employait aussi le terme d'« organisation ».

³⁸⁷ L'éloge des qualités intrinsèques de ce qu'H. Bahr nomme « der deutsche Geist » figure dans le dernier tiers de son article « Österreich und Deutschland », in : *Schwarzgelb*, *op. cit.*, p. 25.

³⁸⁸ [W]o sonst [...] ist ein Volk, das zur Kraft auch noch die Geduld der verstehenden Liebe hätte? », *ibid.*

ne risquaient pas seulement de s'avilir. Elles entravaient aussi le rétablissement d'une cohésion en Europe centrale, qui la rendait plus vulnérable aux dangers menaçant son flanc est. Les succès des révolutionnaires bolcheviques, joints à la fatigue des combattants, pouvaient favoriser un nouveau bouleversement en Europe. Conscient des risques induits pour la civilisation européenne, dont il prônait le développement continu, Hofmannsthal s'est employé à en révéler les richesses à ses contemporains. Il s'agissait de prévenir une attitude qui consisterait pour les Européens à céder aux sirènes russes et, ce faisant, à se renier eux-mêmes.

4. 4. Défense et illustration de l'identité européenne

4. 4. 1. L'identité européenne : approfondissement d'une définition

La confrontation des pièces *Electre* et *Jedermann*, lors des discours en Suède, répondait à un but précis. L'écrivain tentait d'esquisser les principes constitutifs du patrimoine culturel européen dont l'ensemble de son œuvre portait du reste l'empreinte. Ces pièces manifestent deux pôles entre lesquels se déploie tout un éventail d'actualisations possibles de ce que l'Europe, comme principe de civilisation, contient de façon virtuelle. *Electre* illustre l'emprise excessive d'une loi, étrangère à l'individu, sur la conduite de son existence. Le respect de cette loi et l'accomplissement de l'existence en viennent alors à s'exclure. A l'inverse, *Jedermann* manifeste l'affirmation exacerbée de la réalité individuelle, corrélée à l'ignorance de toute loi qui serait étrangère à la volonté de l'individu. La confrontation des univers distincts de la haute Antiquité et du christianisme médiéval tardif révèle un phénomène de balancier. L'emprise trop grande de la loi – comme structure immuable du monde – sur le cours de la destinée laisse ensuite place à une émancipation accrue de l'individu. Celle-ci le conduit à nier toute autorité ou principe d'ordre qui ne trouve pas sa source en son être propre. Pour Hofmannsthal, l'Europe ne se réduisait à aucune de ces deux expressions. Seule la synthèse des configurations historiques et culturelles qu'elle a successivement revêtues pouvait permettre de s'en faire une idée juste. Cette entreprise nécessitait un usage adéquat des facultés de l'esprit dont l'écrivain craignait que nombre de ses contemporains ne soient pas capables.

Hofmannsthal manifestait en 1915 le souhait de voir raviver les facultés religieuses de l'esprit humain³⁸⁹. En dépit de ce qui a souvent été affirmé, il était loin de plaider pour le

³⁸⁹ Dans sa lettre de mai 1915 au *Svenska Dagbladet*, Hofmannsthal emploie l'expression « [das] Wiedererwachen des deutschen Geistes », in : RA2, *Krieg und Kultur* (Antwort auf die Umfrage des "Svenska Dagbladet"), p. 419

réveil de la chrétienté semblable à celui que les romantiques avaient prôné en leur temps³⁹⁰. Hofmannsthal envisage par cette expression les facultés réflexives et créatrices de l'esprit humain. Grâce aux premières, un être, au même titre qu'un peuple peut saisir le principe intemporel et éternellement actuel qu'il incarne, qu'il s'agisse, pour l'individu, de sa part divine, ou, pour les peuples, de cette « européanité » que chacun traduit sous des formes singulières. La découverte de cette participation, qui fonde leur dignité respective, nécessite d'être prolongée par des actes offrant à ce principe une manifestation pérenne. L'individu pourra s'unir à un être cher et mettre au monde un enfant ; les membres d'un peuple œuvreront quant à eux à la fondation d'un cadre étatique garantissant des contacts pacifiques entre eux.

De ces facultés religieuses de l'esprit, la création esthétique et l'action politique constituent deux manifestations complémentaires. Le propre du poète est de donner forme à une vision, née d'une observation patiente du monde révélant les liens secrets entre les êtres et les choses³⁹¹. La valeur de l'œuvre réside dans son aptitude à suggérer à la fois l'existence de ces liens et le fondement réel de ceux-ci, c'est-à-dire la participation des êtres distincts à un principe commun. L'œuvre suggère les principes de cohésion du monde sans toutefois intervenir dans l'agencement de celui-ci. Il revient à l'action politique d'élaborer et d'entretenir un cadre communautaire qui pourra, grâce à l'interaction de ses parties constitutives, manifester durablement ce principe. Le succès de cette entreprise est subordonné à la qualité des liens unissant les hommes politiques à la majorité des administrés. La pérennisation de la Monarchie danubienne avait dépendu de la volonté des peuples à renouveler leur confiance en leur souverain et à mettre en commun leur destin sous son patronage. L'œuvre esthétique, et notamment dramatique, pouvait aider à la définition des principes d'une politique fondée sur un sentiment d'obligation réciproque entre ces parties. Toutefois, elle ne pouvait s'y substituer, ce qu'Hofmannsthal affirmait d'ailleurs de façon explicite dans son article consacré au

³⁹⁰ Cette analyse est par exemple proposée par Gregor Streim (« Deutscher Geist und europäische Kultur », *art. cit.*). On l'a trouve aussi dans l'article de Cristina Fossaluzza intitulé « Phönix Europa? Krieg und Kultur in Rudolf Pannwitz' und Hugo von Hofmannsthal europäischer Idee » (in : Sascha Bru (éd.), *Europa! Europa? : The avant-garde, modernism and the fate of a continent*, Berlin : de Gruyter, 2009, p. 113-125). Une interprétation similaire est enfin proposée par Gilbert Merlio dans son article qui offre une synthèse des critiques opposées par la bourgeoisie de culture des pays germaniques aux transformations survenues dès la fin du XIX^e siècle (G. Merlio, « Kulturkritik um 1900 », *art. cit.*).

³⁹¹ Hofmannsthal a exprimé cette conviction lorsqu'il a commenté l'œuvre de Grillparzer, une première fois dans un essai rédigé pendant la guerre, une seconde fois à l'occasion d'un discours commémoratif prononcé en 1922 (cf. RA2, *Grillparzers politisches Vermächtnis* (1915), p. 405-410, notamment p. 406-407 et RA2, *Rede auf Grillparzer. Für die deutsche Grillparzer-Gedenkfeier zu Hannover, den 7. Mai 1922*, p. 87-101 et notamment p. 98).

« testament politique » de Grillparzer³⁹². La production de l'écrivain à l'issue de la guerre consiste tout entière en l'illustration de ces positions³⁹³. Parallèlement, il n'a cessé de souligner l'importance d'une juste compréhension de l'identité européenne afin d'éclairer les choix politiques des peuples qui l'incarnent et l'enrichissent continûment.

Dès 1915, Hofmannsthal avait rappelé ce que l'Occident devait à la sagesse antique. Les principes de celle-ci, réorientés à l'époque chrétienne, avaient fourni la base d'un ordre éthique qui se trouvait pourtant remis en question par la guerre³⁹⁴. L'Antiquité avait développé la vision d'un monde fini et ordonné. Elle rendait toutefois perceptibles les possibilités infinies de recomposition et d'enrichissement contenu en germe par ce monde. Le propre de celui-ci, conçu par l'homme comme le reflet du divin, était de suggérer la présence de l'Intelligible qui s'y projette et reflète. Quant au christianisme, il a doté l'homme d'une liberté relative, le rendant apte à concourir, par ses actes, à la réalisation des possibilités placées en lui par son créateur³⁹⁵. L'intuition et l'acte raisonné s'associent pour mettre à jour le lien entre le Fini à l'Infini et créer les conditions favorables à l'actualisation durable de ce dernier. Dans cet usage complémentaire des facultés de l'esprit réside la dimension religieuse de l'existence humaine.

C'est à l'instauration d'un ordre suggérant la permanence d'un tel lien qu'Hofmannsthal appelait, tout en insistant sur la responsabilité des hommes dans l'actualisation durable de ce dernier. Le maintien de la Monarchie danubienne pouvait, à son sens, aider à cette fin. Nombreux étaient cependant les obstacles à une telle entreprise. L'aveuglement ou l'intransigeance de ses contemporains autrichiens comme allemands n'étaient pas pour raffermir ses espoirs. Parmi les dangers qui guettaient plus particulièrement les peuples danubiens, il en était un qui occupait de façon croissante sa pensée. Il consistait à promouvoir des représentations et des traditions politiques qui, bien qu'elles ne fussent

³⁹² « Politik ist Menschenkunde, Kunst des Umganges, auf einer höheren Stufe [...]: wer die verborgenen Kräfte anzureden weiß, dem gehorchen sie. So offenbart sich der große politische Mensch. Vom Dichter ist es genug, wenn er die Mächte ahnt und mit untrüglichem Gefühl auf sie hinweist. Für Österreich kommen ihrer zwei in Betracht [...] der Herrscher und das Volk [...] », RA2, *Grillparzers politisches Vermächtnis*, p. 406-407.

³⁹³ Cette complémentarité ressortira également de l'examen, dans les chapitres suivants, du contexte de rédaction et du contenu du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg* et des deux versions de *La Tour*.

³⁹⁴ Les notes de 1915 contiennent plusieurs références au monde antique grec et latin. Cette même année, et la suivante, Hofmannsthal travaillait à la constitution du troisième volume de ses écrits en prose, parmi lesquels figure notamment le récit de voyage *Augenblicke in Griechenland* (E, 603-628 et notamment le dernier volet, achevé en 1914, p. 617-628). Certaines notes rédigées pendant la guerre rappellent les motifs de ce texte, comme par exemple celle-ci, datée de 1915 : « Die Säule. – Ein Sandkorn – und Glaube, und die Welt der Griechen ist da. [...] [G]etürmt alles durch Saitenklang, Maß, alles Einschließen, wahre Synthese – wunderbares Beharren in der Welt – trotz allem Möglichen was die Welt noch enthalten könne – – wahre Unsterblichkeit, wahre ewige Gegenwart », RA3, *Aufzeichnungen*, 1915, p. 526.

³⁹⁵ C'est ce que mettra d'ailleurs en évidence *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg*, dont l'étude occupera le centre du chapitre suivant.

pas totalement étrangères à l'Europe, s'en démarquaient pourtant par bien des aspects. Telle pouvait être la conséquence d'un engouement hâtif pour la révolution éclos en Russie alors même que les combats sur les autres fronts continuaient à faire rage. Le rappel des fondements de l'« européanité » devait, selon Hofmannsthal, aider à contenir cette menace.

4. 4. 2. L'issue de la guerre ou l'affirmation de l'Occident face à l'Orient

Il est difficile de mesurer l'impact réel des événements révolutionnaires de février puis d'octobre 1917 sur l'écrivain, au moment même de leur déroulement³⁹⁶. On ne trouve trace, dans ses écrits, de commentaires directs de la chute du régime tsariste ni des soulèvements d'octobre conduisant à l'instauration d'une République socialiste en Russie. Hofmannsthal avait certes pu constater la fièvre révolutionnaire qui avait saisi les Tchèques de Prague, de plus en plus nombreux à réclamer leur indépendance étatique³⁹⁷. Néanmoins, ceux-ci demeuraient dans leur majorité attachés aux principes de la démocratie parlementaire, à l'image des Etats occidentaux qui soutenaient leur élite politique en exil³⁹⁸. Les tendances socialistes révolutionnaires ne parvinrent ni à cette époque, ni par la suite, à s'imposer parmi eux, malgré l'influence des événements russes de 1917 sur leurs propres revendications. On sait seulement qu'Hofmannsthal, du fait de la panique causée par l'annonce de l'approche de soldats russes dans les faubourgs de Vienne, a participé à la constitution de brigades civiles autrichiennes d'auto-défense³⁹⁹. Ses réactions face à l'extension de la révolution bolchévique en Europe – avec la création en 1919 d'une République des Conseils éphémère en Hongrie ainsi qu'en Bavière – transparaissent davantage dans sa production postérieure à la guerre⁴⁰⁰. Les chapitres

³⁹⁶ Les premiers soulèvements de février 1917 ont provoqué la chute du Tsar et de son régime, tandis que les événements d'octobre ont conduit à la prise de pouvoir des bolcheviks. Ceux-ci ont alors cherché à instaurer un régime socialiste par le biais de la dictature du prolétariat, sous la houlette de Trotski et de Lénine. A débuté alors une véritable guerre civile à l'issue de laquelle le Parti bolchevique, avec Lénine à sa tête, est parvenu à s'imposer.

³⁹⁷ Hofmannsthal était revenu à plusieurs reprises, dans sa correspondance comme dans ses notes, sur les impressions laissées par son séjour à Prague à la fin du mois de juin 1917. Dans sa lettre du 10 juillet 1917 à Eberhard von Bodenhausen, il faisait part des sentiments mêlés de fascination et d'effroi que cette expérience avait suscités chez lui, cf. *Briefe der Freundschaft, op. cit.*, p. 235-236.

³⁹⁸ Voir *supra*, 3. 1.

³⁹⁹ Fredrik Lindström mentionne ce fait dans l'introduction à son étude comparative de l'engagement intellectuel d'Hofmannsthal et de Leopold von Andrian pendant la guerre. Il se fonde sur les notes du journal intime de Christiane von Hofmannsthal, la fille de l'écrivain, ainsi que la correspondance de ce dernier avec son ami Robert Ehrhart, collaborateur influent du Président du Conseil à Vienne. Cf. Fredrik Lindström, *Empire and Identity, op. cit.*, p. 104-105.

⁴⁰⁰ La rédaction du *Grand Théâtre du monde à Salzburg* comme celle, plus tardive, de *La Tour*, témoignent de l'approfondissement de ses réflexions sur ces événements. Ces œuvres seront étudiées dans les deux chapitres suivants.

suiuants reuiuendront plus ampleuent sur ces réflexions. Pour l'heure on peut releuer certaines notes rédigées au cours des années 1920 et qui laissent transparaître l'opinion de l'écrivain à l'égard de ces évènements et de leurs répercussions en Europe.

En 1927, Hofmannsthal remarque que la révolution bolchevique peut être appréhendée comme une réaction du peuple russe aux idéaux incarnés par Raskolnikov⁴⁰¹, personnage central du roman *Crime et Châtiments* de Dostoïevski. L'influence de l'un des plus grands écrivains russes sur son peuple se serait paradoxalement traduite par un rejet massif des positions défendues par ce personnage. Il convient cependant de rappeler que Dostoïevski, dont Hofmannsthal connaissait bien les textes et leurs motifs centraux⁴⁰², était le premier à condamner celles-ci. L'écrivain russe souhaitait mettre en garde contre les dangers induits par la radicalisation intervenue dans les années 1860 au sein de l'intelligentsia de son pays. L'existence de son personnage Raskolnikov reflète la transformation progressive de cet « égoïsme rationnel » qui était prôné au sein du courant ramifié du socialisme utopique en Russie⁴⁰³. Cette disposition s'était peu à peu convertie en une attitude qualifiée, dès les années 1860, de « nihiliste ». Elle se traduisait par le refus d'opérer une distinction entre le bien et le mal et associait à un mépris affiché pour les « masses » un idéal d'affirmation de soi⁴⁰⁴. S'il est donc vrai qu'une telle attitude voit dans la révolution bolchevique une réponse cinglante, on ne saurait oublier que Dostoïevski lui-même la rejetait. Il n'aurait pas davantage approuvé les événements révolutionnaires de 1917, survenus quarante ans après sa mort.

Pour Dostoïevski, seul le respect du peuple russe – dans lequel il voyait réalisées les valeurs altruistes du socialisme primitif⁴⁰⁵ – et l'adhésion sincère aux principes du

⁴⁰¹ « Die wahren Kreationen [und] ihr Einfluss auf die Völker: die russische Revolution ein Reagieren gegen Raskolnikoff », in : RA3, *Aufzeichnungen*, 1927, p. 591.

⁴⁰² L'intérêt d'Hofmannsthal pour les écrivains russes, et notamment pour Tolstoï et Dostoïevski, semble avoir été éveillé par la lecture en 1904 d'un essai de Dimitri Merejkovski (en allemand : Mereschkowski) qui lui avait fait une bonne impression (cf. Dimitri Mereschkowski, *Tolstoi und Dostojewski als Menschen und als Künstler: eine kritische Würdigung ihres Lebens und Schaffens*, Leipzig: Schulze, 1903). Sur les circonstances de cette lecture, voir le 20^{ème} volume de l'édition critique des œuvres d'Hofmannsthal (SW XX, p. 267-268). En 1907, Hofmannsthal évoquait également le personnage de Raskolnikov dans un récit intitulé *Les chemins et rencontres* (E, *Die Wege und die Begegnungen*, p. 157-164, ici p. 159). Comme il sera montré dans le cinquième chapitre, l'écrivain s'inspirera des personnages des *Démons* de Dostoïevski pour la peinture du personnage d'Olivier dans *La Tour*. Voir *infra*, Chapitre 5, paragraphe 3. 2.

⁴⁰³ Cf. Joseph Frank, *op. cit.*, p. 121-122.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 126-128. Spécialiste de l'œuvre de Dostoïevski, Joseph Frank montre que les principes défendus par l'un des premiers promoteurs du « nihilisme russe », issu de la radicalisation idéologique intervenue en Russie dans les années 1860, ont inspiré à l'écrivain russe la figure de Raskolnikov. Parmi ses traits constitutifs figurent selon Joseph Frank : « la croyance en l'idée qu'il [Raskolnikov, P. B.] peut dominer la voix de sa conscience ; sa conviction qu'il ne se laissera affecter par aucun "régulateur moral" ; le mépris qu'il éprouve envers cette portion de l'humanité qui accepte placidement le sort dont l'élite des "autres hommes" s'évertue à l'affranchir ; la réticence à sacrifier le présent à l'avenir », *ibid.*, p. 130.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 131.

christianisme orthodoxe pouvaient permettre de sauver la Russie. Sa défiance accrue envers la raison et les principes importés d'Occident le conduisit à raffermir sa foi en la figure et l'exemple du « Christ russe »⁴⁰⁶. Loin de se cantonner à un pur nationalisme, rehaussé de convictions slavophiles, Dostoïevski croyait sincèrement en une régénération possible de l'Occident grâce à un peuple russe chez lequel il escomptait un regain de foi. La révolution bolchevique, intervenue bien après son décès, allait pourtant achever de ruiner cette ambition. Les principes gouvernant ce mouvement n'émanaient pas d'une foi sincère en l'exemple purificateur et altruiste du Christ, mais bien de la raison, qui devait poser les bases d'un ordre social et politique radicalement neuf. Celui-ci s'appuyait sur une conception du peuple russe et de son rôle missionnaire qui ne recoupaient pas celles défendues par Dostoïevski. Si Hofmannsthal ne pouvait lui-même adhérer aux positions de ce dernier, en raison de la préséance accordée aux principes de la foi orthodoxe, il ne pouvait non plus acquiescer au mouvement révolutionnaire exposant l'Autriche exsangue à de nouveaux périls.

Les raisons d'un tel rejet apparaîtront plus clairement dans les chapitres suivants. Il est toutefois possible, grâce aux réflexions précédentes, d'en donner une idée. Trois motifs peuvent être ici évoqués. Le basculement des pays d'Europe centrale dans le camp révolutionnaire aurait tout d'abord révélé une volonté de faire table rase du passé. A l'image des positions défendues par les nationalistes tchèques les plus engagés, cette évolution aurait signifié chez ses partisans un rejet du processus historique qui avait forgé l'identité culturelle et politique des peuples d'Europe. Cette attitude pouvait même confiner à une négation de soi, lorsqu'était prônée une communauté de vues avec la Russie révolutionnaire, alors que les traditions culturelles et l'histoire des peuples concernés ne s'accordaient nullement⁴⁰⁷. Ainsi le désir impérieux de changement laissait

⁴⁰⁶ Commentant les tendances antagonistes reflétées par les personnages principaux du roman *Les Démons*, Joseph Frank insiste sur l'incommensurable fossé qui les sépare des principes défendus par Dostoïevski. Pour celui-ci, « l'idée de la Russie » était « inséparable [...] de celle du Christ russe et de la foi orthodoxe », J. Frank, *op. cit.*, p. 630.

⁴⁰⁷ Ceci est particulièrement vrai dans le cas de l'éphémère République des Conseils de Hongrie. Son principal artisan, le Hongrois Béla Kun, avait été fait prisonnier par les Russes alors qu'il servait dans l'armée austro-hongroise. Au cours de sa captivité, il avait été gagné à la cause de la révolution bolchevique. Renvoyé en Hongrie afin d'y servir celle-ci, il profita du désarroi de la population et des désordres engendrés par les progrès de la révolution en Russie, pour fonder en mars 1919 une République des conseils. Cette expérience s'acheva néanmoins dès le mois d'août 1919, lorsque des troupes du Royaume de Roumanie, qui avaient combattu aux côtés de l'Entente, envahirent le territoire hongrois. Les affinités personnelles de Béla Kun avec la Russie révolutionnaire ne pouvaient à elles seules compenser la défiance que les Hongrois, toujours prêts à défendre leur autonomie politique, avaient de tout temps vouée à l'égard de la Russie tsariste. Malgré les changements de régime intervenus entre temps, la pérennisation de la révolution en Hongrie se heurtait à des résistances très fortes qui n'auraient pu manquer d'apparaître au grand jour, si les événements d'août n'avaient pas mis fin à cet intermède révolutionnaire.

croire à la puissance de l'idéal révolutionnaire face aux résistances tenaces opposées par les traditions culturelles et les visions du monde développées en Europe. Hofmannsthal avait déjà mis en garde contre une tendance, analogue dans ses effets, au sein du peuple allemand. Sa critique avait pour objet les visées impérialistes et nationalistes de certains milieux d'Allemagne et d'Autriche qu'il accusait d'ignorer les liens réels unissant leur patrie respective. Aux mots d'ordre qui appelaient le peuple allemand à « se dépasser lui-même », Hofmannsthal opposait que « la justification du passé ayant contribué à forger ce que nous sommes est aussi un but en soi »⁴⁰⁸. Elle impliquait que les Allemands « se connaissent mieux eux-mêmes »⁴⁰⁹ et cessent d'entretenir un culte irraisonné de leur grandeur⁴¹⁰.

L'écrivain n'ignorait pas toutefois les nombreux dérèglements politiques et sociaux qui minaient la Monarchie. Ses fréquents échanges avec Josef Redlich, qui devait devenir le dernier Ministre des Finances de Cisleithanie, l'avaient mis au fait de la nécessité de procéder à des réformes de fond, touchant notamment au statut des communes vis-à-vis des gouvernements de Vienne et de Budapest. Lors du premier scrutin au suffrage universel masculin, en 1907, l'écrivain avait du reste salué l'élection de Josef Redlich comme député au parlement de Bohême puis à celui de Cisleithanie. Cette double consécration lui semblait propice à l'affirmation de cette tendance réformiste⁴¹¹. Il ne cachait pas non plus son souhait de voir rapidement évoluer les bases sur lesquelles reposaient les rapports entre les deux moitiés de la Monarchie⁴¹², ce à quoi la démocratisation du droit de vote pouvait aussi contribuer, du moins en théorie.

Si Hofmannsthal ne manifestait pas à l'égard de ces évolutions une opposition de principe, il savait néanmoins combien les événements comparables à ceux de Russie pouvaient mettre en danger cet édifice complexe et pourtant nécessaire à l'Europe qu'était à son sens la double Monarchie. A ce titre, il rappelait dans ses notes de 1917 que la révolution ne pouvait en aucun cas constituer le seul but d'une existence et encore moins

⁴⁰⁸ « [D]ie Infection von den Schlagworten vor dem Krieg: man müsse über sich hinaus: was das bedeutet! Rechtfertigung der Vergangenheit durch die man geworden, ist auch ein Ziel », in : SW XXXIV, *Preußen und Österreich* (aus dem Nachlass), p. 339. Cette remarque de 1917 laisse transparaître un agacement manifeste de l'écrivain pour un certain nombre de ses contemporains dont il avait sondé les idées lors de ses séjours répétés à Berlin et à Vienne.

⁴⁰⁹ Hofmannsthal, on l'a vu, doutait de la capacité de ses contemporains des pays germaniques à bien se comprendre eux-mêmes. L'atteste cette remarque déjà citée : « Ja kennt denn der Deutsche sich selber [?] », in : SW XXXIV, *Wir Österreicher und Deutschland*, « Varianten », p. 683

⁴¹⁰ « Es ist nicht gesagt, dass man groß sein müsse, sondern rein », in : SW XXXIV, *Preußen und Österreich*, p. 339.

⁴¹¹ Cf. H. v. H. – Josef Redlich, *Briefwechsel*, op. cit., lettre du 22. II. 1907, p. 7.

⁴¹² Lettre du 7. X. 1914 à Bodenhausen, in : *Briefe der Freundschaft*, op. cit., p. 171.

celui d'une société⁴¹³. Si une révolution devait avoir lieu, elle devait toucher à l'appréhension que les individus et les peuples ont d'eux-mêmes, de leurs rapports, ainsi que de leurs liens avec le principe transcendant auquel chacun participe. Cet effort pour réorienter ces conceptions de soi et du monde devait certes être reproduit par chaque génération. Il n'impliquait toutefois pas un bouleversement des structures politiques et sociales mais seulement une actualisation permanente de celles-ci, appuyée sur une connaissance approfondie des fondements éthiques de l'existence. Sans ce préalable, toute modification radicale des rapports sociaux et politiques ne pouvait aboutir qu'à une reproduction, sous des formes nouvelles, des inégalités et des errements existants⁴¹⁴.

L'adhésion de nombreux Occidentaux, souvent ignorants des implications meurtrières de la révolution russe, aux principes défendus par ses artisans s'apparentait, pour l'écrivain, à une forme de capitulation. Les maux de la guerre, associés aux souffrances induites par la crise économique, encourageaient bien des individus à voir dans ce souffle libérateur venu de l'Est russe la seule voie de salut. Succédant à une méprise sur leur propre compte, comme sur celui de l'Europe, cette attitude ne faisait que les plonger dans une ignorance plus profonde des fondements et du sens de leur existence. Aux yeux d'Hofmannsthal elle ne trahissait qu'un seul souhait : celui de « tout jeter par-dessus bord, y compris son propre moi pensant »⁴¹⁵. En se sabordant ainsi, ces esprits égarés ne reniaient pas seulement une identité que la civilisation européenne avait forgée au cours des étapes de son déploiement. Ils généraient en outre chez les nouvelles générations des égarements toujours plus funestes à mesure que s'amenuisait chez celles-ci la conscience de la singularité et des richesses de l'Europe qu'elles avaient pourtant à charge de préserver.

⁴¹³ « Auf Revolution hin kann man nicht existieren », in : SW XXXIV, *Preußen und Österreich*, p. 339.

⁴¹⁴ L'analyse de l'évolution du personnage du Mendiant dans *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg* permettra de le montrer. Voir le quatrième chapitre de cette étude.

⁴¹⁵ « Da und dort flammt ein jäher Orientalismus auf », note Hofmannsthal en 1926 avant d'ajouter : « Aber an denen, die ihm huldigen, wird nichts so deutlich wie der Wunsch, allen Ballast abzuwerfen, und wäre es das eigene denkende Selbst », in : RA3, *Vermächtnis der Antike*, p. 14.

Conclusion

La dernière tournée de discours de l'auteur en Suisse, puis à Munich, se distingue des précédentes par la reconnaissance officielle dont elle fit l'objet. Sur la demande instante du nouvel empereur d'Autriche, une importante restructuration des services de propagande austro-hongrois avait été entreprise. L'objectif n'était pas seulement de permettre une meilleure coopération avec l'allié allemand⁴¹⁶. Il s'agissait aussi de promouvoir à l'étranger, et notamment dans les pays neutres, l'image d'une Autriche-Hongrie autonome et capable de décider seule de son destin, malgré ses alliances militaires⁴¹⁷. Les projets de paix séparée du jeune empereur ayant été ruinés⁴¹⁸, il fallait continuer à défendre en Europe une image positive de la Monarchie. A cette fin, des manifestations culturelles furent organisées et supervisées par le nouveau chef du département de presse du Ministère des Affaires étrangères, le diplomate Friedrich von Wiesner. Dans un rapport de mars 1917, ce dernier cite les discours d'Hofmannsthal en Suisse au nombre des activités agréées par le Ministère⁴¹⁹. L'écrivain se voyait pour la première fois reconnaître un statut officiel, et son engagement une pertinence relative. Cette collaboration au programme du Ministère fut rehaussée par la participation à la création de la *Revue d'Autriche*. Cet organe, dont l'initiative revient au diplomate et journaliste Paul Zifferer, était rédigé en langue française afin notamment de toucher le

⁴¹⁶ Cf. Petronilla Ehrenpreis, *Kriegs- und Friedensziele im Diskurs: Regierung und deutschsprachige Öffentlichkeit Österreich-Ungarns während des Ersten Weltkrieges*, Innsbruck, 2005, p. 70-71. Il convient toutefois de noter que les services austro-hongrois s'inspiraient dans ce domaine des diplomates de l'Empire allemand. Le Comte Harry Kessler, lié avec Hofmannsthal, avait par exemple été chargé par le Ministère allemand des Affaires étrangères d'une mission spéciale en Suisse consistant, sous couvert de renforcer la coopération culturelle avec ce pays, à sonder les possibilités de conclure une paix de compromis avec les puissances de l'Entente (voir SW XXXIV, p. 1280).

⁴¹⁷ C'est ce qu'explique le diplomate Alexander von Musulin dans un rapport remis à Friedrich Wiesner, chargé de diriger le service de presse (également appelé « Literarisches Bureau ») du Ministère austro-hongrois des Affaires étrangères. Ce rapport est cité dans SW XXXIV, *Die österreichische Idee*, « Entstehung », p. 958.

⁴¹⁸ La révélation publique des négociations secrètes menées par l'empereur Charles avec les autorités françaises et anglaises, par l'intermédiaire de ses beaux-frères, les princes Sixte et François-Xavier de Bourbon-Parme, avait fortement compris les projets de l'empereur et lié l'Autriche-Hongrie encore plus étroitement à l'Allemagne (voir sur ce point l'étude très documentée de François Fejtö, *Requiem pour un empire défunt*, 1994, *op. cit.*). Du reste, le Président américain Wilson avait signifié dans une lettre de 1917 que la conclusion d'une paix séparée avec les autorités austro-hongroises était subordonnée à l'octroi aux peuples non allemands de la double Monarchie de leur indépendance (cf. SW XXXIV, p. 958).

⁴¹⁹ Dans son rapport daté du 8 mars 1917, Friedrich von Wiesner écrit : « Im Ministerium des Äußeren hat das Departement 5, abgesehen von der Pressepropaganda, [...] auf dem Gebiet der Kunstpropaganda verschiedene Einleitungen getroffen, die teilweise schon im Stadium der Verwirklichung sind. (Burgtheaterspiel in der Schweiz, Vortragsreise Hofmannsthals [...]) » (cité in H. Lunzer, *op. cit.*, p. 381 ainsi que dans SW XXXIV, p. 857). Dans le cadre de la tournée du *Burgtheater* en Suisse, dont il est ici question, fut jouée l'adaptation par Hofmannsthal de la tragédie *Electre*. La représentation eut lieu à Zurich le 28 mars 1917, soit la veille du jour où ce dernier prononça une nouvelle version de son discours *L'Autriche dans le miroir de ses lettres*.

public suisse francophone. Hofmannsthal, qui usa de ses contacts au Ministère pour faire accepter cette publication⁴²⁰, fut aussi invité à y livrer une contribution personnelle. Celle-ci consista en l'article *La Vocation de l'Autriche*, paru le 15 novembre 1917 dans le numéro inaugural de cette revue⁴²¹. Il s'agit de la version française remaniée de l'article *Die österreichische Idee*, lequel parut le 2 décembre 1917 dans la *Neue Zürcher Zeitung*. Ces diverses contributions aux projets du Ministère ne représentent pourtant qu'une partie de son activité à partir de l'été 1917.

Comme l'a justement noté Fredrik Lindström, le séjour à Prague en juin 1917 est loin d'avoir provoqué un repli de l'écrivain dans la sphère « apolitique » de la littérature⁴²². Il s'est au contraire déroulé dans une période d'intense activité intellectuelle. En ont résulté non seulement de nombreux projets littéraires⁴²³ mais aussi plusieurs entreprises prolongeant l'activité menée pendant le conflit. Dans ce cadre s'inscrivent ses démarches pour défendre la candidature de Leopold von Andrian au poste d'Intendant général des institutions théâtrales de la Cour⁴²⁴, ainsi que pour fonder un festival lyrico-dramatique à Salzbourg. Ces deux initiatives, que l'écrivain souhaitait voir appuyées par les autorités autrichiennes, semblent avoir obtenu l'aval de l'Empereur Charles à l'automne 1918⁴²⁵. L'abdication de ce dernier⁴²⁶ a certes mis un terme précoce aux activités d'Andrian à la tête du *Burgtheater*. Elle a cependant renforcé la détermination d'Hofmannsthal à mener à bien le second projet à Salzbourg⁴²⁷. De la collaboration avec Max Reinhardt et Richard Strauss devait effectivement résulter, à l'été 1920, la première édition du festival.

⁴²⁰ Cf. SW XXXIV, *Die österreichische Idee*, « Entstehung », p. 959.

⁴²¹ Le texte français de cet article est reproduit dans SW XXXIV, p. 961-963. Hofmannsthal n'est pas l'auteur de la traduction française de l'original, rédigé par lui en allemand à l'été 1917. Plusieurs passages de ce texte manquent du reste dans la version française publiée dans la *Revue d'Autriche* (cf. SW XXXIV, p. 960).

⁴²² Nuançant le commentaire d'Heinz Lunzer à propos du séjour d'Hofmannsthal à Prague, Fredrik Lindström explique : « The experience in Prague significantly affected Hofmannsthal's political engagement for Austria, but it did not lead him to turn away from politics; instead it deepened his engagement », in : F. Lindström, *op. cit.*, p. 137 (voir également H. Lunzer, p. 248-249).

⁴²³ Plusieurs lettres de l'écrivain témoignent de cette intense activité. En ont résulté un certain nombre de projets dramatiques réalisés pour leur majeure partie au cours des années suivantes. Voir notamment sa lettre du 17 juillet 1917 à Hermann Bahr (in : *Briefwechsel 1891-1934*, *op. cit.*, p. 364-365) ainsi que la lettre du 7 juillet 1917 à Rudolf Borchardt (in : HvH – R. Borchardt, *Briefwechsel*, Francfort / Main, 1954, p. 127).

⁴²⁴ L'ambition d'Hofmannsthal était d'œuvrer à la réorientation du programme du *Burgtheater* par l'entremise de son ami Andrian, dont il défendait la candidature au poste de directeur. Il s'agissait de faire de cette institution et de l'opéra qui lui était étroitement lié une vitrine de la richesse culturelle de l'Autriche. Hofmannsthal exprima publiquement son soutien à Andrian dans deux articles parus à l'été 1918. Le poste convoité par Andrian consistait dans la direction concomitante du *Burgtheater* et du *Hofoper* (cf. SW XXXIV, *Zum Direktionswechsel im Burgtheater*, p. 979).

⁴²⁵ Voir sur ce point Fredrik Lindström, *op. cit.*, p. 158.

⁴²⁶ Charles I^{er} renonça officiellement à l'exercice de sa fonction impériale le 11 novembre 1918.

⁴²⁷ F. Lindström, *op. cit.*, p. 159.

La dissolution de la Monarchie danubienne et la fondation de la République d'Autriche ne modifièrent pas en profondeur l'orientation de sa pensée. Opposé à l'intégration des territoires germaniques d'Autriche à la nouvelle République allemande⁴²⁸, Hofmannsthal souhaitait voir préservée la polarité constitutive de la germanité. La nature et les richesses de celle-ci ne pouvaient être mises à jour que grâce à l'interaction continue entre les sphères septentrionales et méridionales du monde germanique en Europe. Les textes programmatiques rédigés dans le cadre du Festival insistent, au même titre que les articles antérieurs, sur ce point⁴²⁹. Des entreprises éditoriales viennent appuyer cette œuvre de clarification⁴³⁰. L'écrivain avait à cœur de replacer cette germanité dans le contexte européen qui l'a forgée et de faire valoir les richesses insoupçonnées de la civilisation qui s'y déploie. Ces diverses entreprises ont en commun d'illustrer sa conception de l'identité européenne. Elles contribuent à la mise à jour des possibilités d'avenir pour l'Europe et chacun de ses peuples. Il ne pouvait être ici question de tourner le dos au présent pour se consoler des ors trompeurs du passé. Il importait au contraire de déceler, parmi ce qui a été, des traits de permanence qui permettent d'envisager pour l'Europe un avenir distinct de celui que les tensions économiques et politiques semblaient lui réserver. Cette tâche appelait toutefois celle, complémentaire, d'hommes de décision et d'action, capables de construire à partir de cette vision un projet politique cohérent. Plus que jamais la complémentarité entre réflexion et action, observation et transformation nécessitait d'être reconduite. Loin de révéler l'impuissance du « poète » face à la réalité mouvante de son temps, elle déterminait le champ de sa responsabilité et celui des actes qu'il lui était possible, conformément à ses compétences, d'entreprendre. L'examen des motifs et des formes revêtues par cette action dans les années postérieures à la guerre constitue l'objet du chapitre suivant.

⁴²⁸ Ce refus transparaît dans une lettre à Eberhard von Bodenhausen rédigée peu après son retour de Prague (lettre du 10. VII. 1917, in : *Briefe der Freundschaft*, *op. cit.*, p. 235-236). Il est réitéré dans d'autres écrits de 1919. Voir par exemple l'extrait de correspondance cité par F. Lindström, *op. cit.*, p. 160 et note 206, p. 184.

⁴²⁹ Cf. notamment *Deutsche Festspiele zu Salzburg*, in : RA2, p. 255-257.

⁴³⁰ C'est notamment le cas des *Nouvelles contributions Allemandes (Neue Deutsche Beiträge)* publiées aux éditions de la *Bremer Presse* et pour lesquelles Hofmannsthal rédigea, en tant que directeur principal de cette publication, plusieurs articles qui en précisent les finalités (cf. RA2, *Neue Deutsche Beiträge, Ankündigung*, p. 197-199 et *Anmerkungen des Herausgebers*, p. 199-207).

Chapitre IV : *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg* : esquisse d'une éthique sociale

Remarques introductives

L'Autriche exsangue qui se relève de la guerre est immédiatement confrontée à des difficultés redoutables. La signature du Traité de Saint-Germain-en-Laye, en septembre 1919, n'entraîne pas seulement des pertes territoriales massives. La population du nouvel État autrichien, en majorité allemande, doit reconsidérer la nature de son identité nationale en même temps que les fondements de son organisation sociale. C'est pour avoir failli dans cette double tâche que les dirigeants de la première République d'Autriche auraient, selon l'historien Félix Kreissler, conduit cet Etat à sa ruine¹. S'il n'est pas lieu ici d'examiner ce jugement, on peut toutefois préciser que les hommes politiques ne furent pas les seuls à travailler à cette redéfinition de l'Autriche. Les intellectuels et écrivains y contribuèrent aussi largement, chacun à sa manière. C'est à la réalisation de cette tâche que devait aussi aider le festival d'art lyrique et dramatique inauguré à Salzbourg en 1920, et à la fondation duquel Hofmannsthal a amplement contribué. Doit-on toutefois conclure des propos de Kreissler à l'échec de l'écrivain et de son entreprise, redoublant celui des dirigeants politiques ? Le présent chapitre doit permettre d'éclaircir ce point.

Le Festival de Salzbourg connut une genèse complexe et une fortune assez chaotique dans la première décennie de son existence. Depuis 1920, il célèbre chaque été un vaste répertoire lyrico-dramatique qui reflète la richesse du patrimoine culturel de l'Autriche et ses racines européennes. La contribution de l'écrivain au programme consista dans la moralité *Jedermann*² – jouée encore aujourd'hui chaque année – ainsi que dans *Le Grand*

¹ Dans le chapitre liminaire d'une étude consacrée à la première République d'Autriche, Félix Kreissler écrit : « [O]n peut résumer tous ces problèmes [auxquels se trouvait confrontée la nouvelle République, P. B.] dans cette affirmation : il fallait résoudre, en Autriche, aussi bien la *question nationale* que la *question sociale*. Le drame de la première République d'Autriche, c'est de n'avoir réussi à résoudre ni l'une ni l'autre de ces questions [...] », in : Félix Kreissler, *De la révolution à l'annexion. L'Autriche de 1918 à 1938*, Paris : Presses Universitaires de France, 1971, p. 20.

² La pièce avait été créée à Berlin sous la régie de Max Reinhardt le 1^{er} décembre 1911 et avait alors connu un franc succès.

*Théâtre du monde à Salzbourg*³, *auto sacramental* inspiré de l'œuvre de Calderón. Les efforts conjugués d'Hofmannsthal, de Richard Strauss et de Max Reinhardt en faveur de Salzbourg sont toutefois considérés avec une grande sévérité par la critique. Parmi les études consacrées au Festival et à son principal maître d'œuvre, on peut distinguer deux orientations. La première s'articule autour de la notion de « mythe de Salzbourg », auquel est conférée une dimension exclusivement esthétique et apolitique⁴. Elle conteste l'idée selon laquelle Hofmannsthal aurait souhaité esquisser un projet politique viable pour l'Autriche. D'autres critiques préfèrent se consacrer à l'étude de l'« idéologie » qui sous-tend, à leurs yeux, ce festival. Aux écrits théoriques et dramatiques d'Hofmannsthal ils reconnaissent des implications politiques et sociales qu'ils cherchent à situer dans le contexte intellectuel et idéologique de l'Europe d'après-guerre.

Pour les tenants de la première approche, la construction d'un « mythe de Salzbourg » trahirait une attitude de fuite dans un passé idéalisé. La constance d'un tel point de vue ressort de la confrontation d'études anciennes avec celles, récentes, parues sur le sujet⁵. La plupart de ces travaux s'accordent sur la fonction assumée par le Festival et les idées qu'il promeut. Le recours à des formes esthétiques baroques traduirait un projet à la fois révolutionnaire et conservateur⁶. L'écrivain prendrait le contre-pied des évolutions artistiques et politiques accélérées par la guerre. Le patrimoine culturel de l'Europe du Moyen Âge et de l'époque baroque ferait office de bouclier face à la menace bolchevique⁷. Par ailleurs l'esthétique de l'écrivain, qualifiée par certains

³ Le titre *Das Salzburger Große Welttheater* est souvent traduit en français par *Le Grand Théâtre du monde salzbourgeois*. Par la traduction proposée – *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg* – nous suggérons qu'il ne s'agit pas de poser l'existence d'un « Grand théâtre du monde » propre à la ville Salzbourg et distinct, dans sa nature, de son lointain modèle madrilène. Dans les deux cas, il s'agit bien de la même métaphore. Seuls changent le contexte de traduction dramatique ainsi que le lieu de la représentation théâtrale.

⁴ Les partisans de cette analyse vont, au même titre que ceux des interprétations concurrentes, être nommés dans les paragraphes suivants.

⁵ En 1975 déjà, Walter Weiss montrait dans un essai consacré à l'élaboration d'un « mythe de Salzbourg » une tendance chez l'écrivain à idéaliser le passé autrichien. Elle serait renforcée par le recours aux principes de l'esthétique baroque qui rehaussent le message des œuvres mises en scène d'une aura sacrée (W. Weiss, « Salzburger Mythos? Hofmannsthals und Reinhardts Welttheater » in : *Zeitgeschichte*, vol. 2, cahier 5, 1975, p. 109-119). Karl Müller, qui développe ce point de vue, voit dans *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg* le support d'une « idéologie du salut » (« Rettungsideologie »). Celle-ci est censée résorber les effets de la guerre, comme de la révolution bolchevique, et opposer au désordre apparent de l'histoire la cohérence d'un récit sacré et mythique (K. Müller, « Eine Zeit "ohne Ordnungsbegriffe"? Die literarische Antimoderne nach 1918 – ein Fallbeispiel: Hugo von Hofmannsthals Programmstück der Salzburger Festspiele und die "Konservative Revolution" », in : Primus-Heinz Kucher (éd.), *Literatur und Kultur im Österreich der 20er Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil*, Bielefeld : Aisthesis-Verlag, 2007, p. 25-46).

⁶ Voir notamment Walter Weiss, *art. cit.*, p. 109, K. Müller, *art. cit.*, p. 34-35 et p. 42-43, ainsi que Gerald Stieg, « Hofmannsthal und die Salzburger Festspiele », in : *Austriaca*, vol. 37, 1993, p. 287-298, ici p. 291-292 et p. 294.

⁷ Analysant les propos d'Hofmannsthal sur sa pièce, Karl Müller en reformule l'idée principale en ces termes : « das "Russische", das "Gespenst des Bolschewismus" sollte heilbar und gebannt werden im Ambiente eines Kirchenraumes, voll des "katholischen Geistes der vergangenen Jahrhunderte" » (K. Müller, *art. cit.*, p. 33, les

d'« antimoderne »⁸, s'articulerait autour du mythe d'une Autriche structurée par un ordre social immuable et des valeurs intemporelles⁹. Le choix d'actualiser l'esthétique baroque trahirait aussi les fondements idéologiques de sa conception de l'Autriche. Avec cette esthétique, ce sont les principes d'organisation sociale et politique de l'« Autriche » du XVII^e siècle que l'écrivain aurait souhaité réhabiliter¹⁰.

Ce mythe salzbourgeois habillé d'un costume baroque constitue pour une part des critiques le support d'une utopie politique et sociale à laquelle l'écrivain aurait souhaité donner forme. Toutefois, plusieurs voient dans cette tentative un échec. L'idée même que l'art pourrait aider à répondre aux défis politiques et sociaux de l'époque semble être contredite par les choix esthétiques opérés. Relayant la critique virulente de Karl Kraus¹¹, certains considèrent le Festival comme une entreprise de sacralisation de l'art étayée par le recours aux symboles chrétiens. La mise en scène de Reinhardt rappellerait celle des cérémonies liturgiques¹². De l'art, elle soulignerait les vertus « religieuses » constituant

propos cités sont issus de la troisième *Lettre de Vienne* qui sera plus loin commentée, cf. RA2, *Wiener Brief [III]*, p. 285-294). Karl Müller souligne en outre le caractère explicitement chrétien de cette « utopie salvatrice » (« Erlösungsutopie ») qu'Hofmannsthal aurait souhaité opposer à la menace bolchevique (K. Müller, *ibid.*).

⁸ Karl Müller voit dans *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg* l'archétype d'une littérature qu'il qualifie d'« antimoderne » (« antimodern »), ou encore de « contre-moderne » (« gegenmodern »), dans la mesure où elle sert un idéal restaurateur. Celui-ci serait exprimé au moyen de pratiques esthétiques archaïques conférant à la représentation théâtrale l'apparence d'une célébration culturelle (K. Müller, *art. cit.*, not. p. 27-31). Dans son étude plus récente, Norbert Christian Wolf souligne également l'opposition entre les choix esthétiques de l'écrivain et les tendances contemporaines de l'art dramatique (cf. Norbert C. Wolf, *Eine Triumphforte österreichischer Kunst. Hugo von Hofmannsthal's Gründung der Salzburger Festspiele*, Salzbourg ; Vienne : Jung und Jung, 2014, 192 sq., p. 217 sq., et p. 200 sq.).

⁹ Walter Weiss formule le constat suivant : « Auf der Suche nach einem Ausweg aus der aktuellen [...] Erfahrung der Desintegration im Leben, in der Gesellschaft, in der Kunst, transzendiert [Hofmannsthal] die Problematik der Gegenwart primär rückschreitend und vertikal nach oben, ins Zeitüberdauernde » (W. Weiss, *art. cit.*, p. 109). Plus loin il ajoute : « Nach der Auflösung des alten Österreich rückte Hofmannsthal Salzburg an seine Stelle. Salzburg und die Festspiele wurden zum "objective correlative" seiner Ideen und Hoffnungen auf die große Reintegration » (*ibid.*, p. 110).

¹⁰ Envisageant les implications sociales et politiques du message illustré par la pièce, Michael P. Steinberg explique : « [Es] bekräftigt die Symbolik der Festspiele als Spiegelbild einer idealisierten gesellschaftlichen Totalität. Das auf der Bühne präsentierte katholische Welttheater spiegelt den Gottesstaat, der die Zukunft Österreichs symbolisiert », in : M. P. Steinberg, *Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890-1938*, Salzbourg : Pustet, 2000, p. 87. Cet ouvrage est la traduction allemande de : M. P. Steinberg, *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology 1890-1938*, Ithaca : Cornell Univ. Press, 1990. De cette traduction sont tirées les citations figurant dans les paragraphes suivants.

¹¹ Karl Kraus n'a pas épargné le Festival et l'*auto sacramental* de ses critiques. Quoiqu'il n'ait jamais assisté aux représentations, ni pris connaissance du texte de la pièce dans son entier, il a publié un article cinglant dans son journal *Die Fackel*. Il y dénonce l'entreprise d'Hofmannsthal et de Max Reinhardt comme une grand-messe imprégnée d'un catholicisme dégradé au rang de spectacle. L'ensemble revêtirait le caractère d'une insupportable supercherie théâtrale. Son article intitulé *Vom großen Welttheaterschwindel* se conclut par l'annonce fracassante de son retrait de la communauté catholique, qu'il avait rejointe en 1911. De cette conséquence, Kraus rend implicitement Hofmannsthal et Reinhardt responsables (K. Kraus, « Vom großen Welttheaterschwindel », in : *Die Fackel*, novembre 1922, repris sous une forme abrégée par Gotthart Wunberg, *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker: Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthal's in Deutschland*, Francfort / Main : Athenäum-Verlag, 1972, p. 303-306).

¹² Voir notamment Karl Müller, *art. cit.*, p. 28-32.

un remède à la désintégration du tissu social ainsi qu'au désordre politique¹³. Cette esthétisation de la chose politique se doublerait d'une « sécularisation » des symboles chrétiens¹⁴ concourant à la célébration de l'art comme nouvelle religion¹⁵. La dilution du message politique et chrétien dans un art sacralisé génèrerait toutefois de profondes ambiguïtés.

La structure et le message du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg* ont suscité des critiques récurrentes. Irene Pieper relève par exemple une contradiction entre la temporalité chrétienne rythmant l'action dramatique et l'intemporalité du mythe censé être promu par le Festival¹⁶. Une telle contradiction résulte selon Bernhard Greiner de l'opposition entre les rapports de forces dépeints – qui sont caractéristiques d'une société capitaliste – et l'ordre social pré-moderne et pré-capitaliste servant de cadre à leur évocation¹⁷. Les ambiguïtés patentes de ce « montage esthétique » signifieraient l'échec de cette tentative d'actualiser l'œuvre de Calderón¹⁸. Cette position est toutefois nuancée

¹³ Pour Irene Pieper, la pièce d'Hofmannsthal manifesterait la conviction que l'art peut assumer une fonction « thérapeutique ». Ses implications politiques se trouveraient toutefois diluées dans la peinture d'un mythe politique et social censé, malgré ses contours assez flous, raviver l'espoir des contemporains à l'issue de la guerre (« Hugo von Hofmannsthal: *Das Salzburger Große Welttheater – Festspiel der einen Welt* », in : *id.*, *Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Weltanschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler*, Berlin : Duncker & Humblot, 2000, notamment le paragraphe « Ergebnis: ein ästhetisch-politisches Therapieprogramm », p. 129-131).

¹⁴ Dans son étude consacrée à Hofmannsthal ainsi qu'à la tradition du drame catholique en Autriche, Judith Beniston explique que les pièces mises en scène à Salzbourg n'attestent pas la foi de leur auteur mais manifestent plutôt le souhait de conférer à l'art un rôle central dans la définition d'un nouvel ordre politique et social. À ce titre, les motifs chrétiens n'auraient d'autre fonction que de conférer au message de ces pièces une aura sacrée : « Hofmannsthal wished to sacralize an image of Austria's cultural heritage in which the Catholic Baroque provided only aesthetic coloration » (J. Beniston, *Hofmannsthal, Richard von Kralik and the Revival of Catholic Drama in Austria: 1890-1934*, Leads : Maney, 1998, ici p. 220).

¹⁵ Pour Gerald Stieg, il ne fait pas de doute que l'élaboration de ce qu'il nomme une « Kunstreligion », nourrie des symboles chrétiens du drame baroque, sert une attitude de fuite. Bouleversé par l'effondrement de l'Autriche-Hongrie, l'écrivain n'aurait eu d'autre issue que de mettre son art au service du culte d'un passé idéalisé (G. Stieg, *art. cit.*, not. p. 294-296).

¹⁶ Convaincue qu'Hofmannsthal cherchait à construire un mythe de l'Autriche intemporelle et éternelle inspiré par la philosophie de Nietzsche et sa traduction wagnérienne, Irene Pieper considère le recours à l'allégorisme chrétien de l'*auto sacramental* comme un élément dissonant. Le mythe s'oppose avec sa temporalité circulaire au temps linéaire chrétien : « Zwar geht Hofmannsthal's Hinwendung zum Mythos deutlich auf den Einfluss Nietzsches zurück, doch kollidiert in der Aufnahme des heilsgeschichtlichen Entwurfes Calderóns eine christliche Weltansicht, die "die Einmaligkeit der Welterschöpfung, der Epiphanie des Erlösers und des Weltendes" zur Voraussetzung hat, mit dem Gedanken der Zirkularität, der bei Nietzsche gerade die Abgrenzung von diesem Wirklichkeitsverständnis ausmacht », I. Pieper, *op. cit.*, p. 113. Ces propos s'appuient sur l'article « Mythos » rédigé par Dieter Borchmeyer, in : *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, D. Borchmeyer ; V. Žmegač (éd.), Tübingen : Niemeyer, 1994, p. 292-308.

¹⁷ Cf. Bernhard Greiner, *Welttheater als Montage: Wirklichkeitsdarstellung und Leserbezug in romantischer und moderner Literatur*, Heidelberg : Quelle & Meyer, 1977, p. 92-105.

¹⁸ Bernhard Greiner analyse la pièce d'Hofmannsthal comme un « montage » dans lequel des références à la réalité sembleraient à un idéal rêvé. Cette conjugaison singulière aboutirait à un échec, Hofmannsthal n'ayant pas su, selon Greiner, intégrer les récentes évolutions de son époque dans une œuvre cohérente : « Hofmannsthal stellt den erkannten und anerkannten historischen Tendenzen seiner Zeit [...] eine Bewältigungsordnung aus der Vergangenheit als Ideal entgegen. [...] Gerade die Öffnung zur gegebenen gesellschaftlichen Wirklichkeit hin

par Judith Beniston. Celle-ci montre qu'Hofmannsthal, conscient de ces contradictions, aurait cherché à les atténuer. Prenant ses distances avec l'allégorisme chrétien de la pièce de Calderón, l'écrivain aurait tenté de moderniser son œuvre en y introduisant de nombreuses références au monde contemporain. A cette fin, il se serait inspiré, entre autres, des thèses formulées par le germaniste Josef Nadler dans son *Histoire littéraire des peuples et des contrées germaniques*¹⁹. Nadler y défend l'idée d'un développement organique de l'esthétique théâtrale depuis le Moyen Âge tardif jusqu'à l'époque contemporaine²⁰. Cette continuité postulée dans le domaine esthétique aurait semblé à Hofmannsthal aisément compatible avec la vision d'une Autriche millénaire reposant sur des structures et des valeurs pérennes. Le « mythe salzbourgeois » servirait donc un projet révolutionnaire au sens propre. Prenant le contre-pied de la modernité esthétique, il participerait d'une entreprise de réhabilitation esthétique revêtant un caractère apolitique.

La confrontation des travaux illustrant cette première approche du Festival en révèle aussi les points faibles. L'interprétation des choix esthétiques de l'écrivain semble exclure l'hypothèse que cette manifestation ait pu servir une réflexion d'ordre proprement politique ou encore éthique. A ce titre, l'esthétique baroque et les principes de la religion catholique, auxquels l'écrivain recourt, sont considérés comme des éléments parasites. L'art, en investissant le domaine du sacré, semble aussi en chasser la religion, ou ôter à celle-ci sa profondeur métaphysique et éthique. Cette interprétation ne constitue pas une tendance épisodique de la recherche. Elle est reprise et approfondie avec constance depuis les années 1970. Auparavant, les pièces créées à Salzbourg étaient analysées comme un témoignage de la foi de leur auteur²¹. Par la suite, elles apparaissent comme la traduction maladroite d'une aspiration « religieuse » diffuse. Celle-ci conférerait à l'art des pouvoirs généralement attribués au culte : celui de refonder une communauté homogène soudée autour de valeurs communes.

lässt die "höhere" oder Kunst-Welt, die das *ordo*-Bild vermittelt, als Surrogat bewusst werden ». Greiner ajoute plus loin : « [G]ebrochenes Zusammenfügen von erfahrener Wirklichkeit und Bewältigungsordnung nach dem Prinzip der Montage [bestimmen] das dichterische Schaffen Hofmannsthals [seit dem "Chandos-Brief"] » (B. Greiner, *op. cit.*, p. 99-101).

¹⁹ Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, 3 volumes, Ratisbonne : Habel, 1912-1918.

²⁰ Judith Beniston, *op. cit.*, p. 223.

²¹ Les travaux développant ce point de vue sont antérieurs à la Seconde Guerre mondiale ou la succèdent de peu. Parmi eux figurent notamment l'étude de Karl J. Naef (*Hugo von Hofmannsthals Wesen und Werk*, Zürich ; Leipzig : Niehans, 1938, not. p. 204-212) ainsi que celles de Grete Schaeder (*Hugo von Hofmannsthal. 1. Die Gestalten*, Berlin : Junker & Dünnhaupt, 1933, not. 160-177 et *id.*, « Hugo von Hofmannsthals Weg zur Tragödie. Die drei Stufen der "Turm"-Dichtung », in : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 23, 1949, p. 306-350, not. p. 329-333).

Entre ces deux extrêmes, il semble possible de défendre une position plus nuancée. Celle-ci implique de considérer l'hypothèse d'un rapprochement d'Hofmannsthal avec les principes du catholicisme romain, en tentant d'en définir les raisons précises ainsi que les modalités. L'intérêt de l'écrivain pour les genres tels que la moralité et *l'auto sacramental* ou, plus généralement, pour l'esthétique baroque, nécessite d'être examiné avec attention. Cette tâche devra toutefois être complétée par l'étude d'un second courant d'interprétation qui reconnaît au Festival de Salzbourg une autre fonction.

Sans nier le fait qu'Hofmannsthal ait cherché par les voies esthétiques à construire le mythe d'une Autriche éternelle, certains interprètes reconnaissent à cette entreprise une portée politique réelle. Adossé aux essais programmatiques accompagnant sa fondation²², le Festival constituerait le laboratoire d'une « idéologie » politique et sociale. Michael P. Steinberg a par exemple cherché à déterminer les fondements intellectuels et les implications politiques de ce qu'il nomme l'« idéologie de Salzbourg »²³. Celle-ci aurait contribué à la redéfinition de l'identité de l'Autriche en tant que nation²⁴. A la communauté des croyants célébrée au XVII^e siècle par l'esthétique baroque se substituerait ici la communauté nationale²⁵. Salzbourg devait en constituer une sorte de laboratoire. La patine cosmopolite de son programme aurait servi à faire accepter ce qui relève, pour Steinberg, d'une « idéologie nationale ». Le Festival constitue, dans cette perspective, le pendant autrichien de Bayreuth²⁶. Toutefois, son caractère explicitement catholique le démarquerait du nationalisme protestant de l'Allemagne du Nord, et

²² Hofmannsthal a accompagné la création du Festival de plusieurs essais qui tentent d'en esquisser le programme. En 1919, le texte intitulé *Festival allemand à Salzbourg (Deutsche Festspiele zu Salzburg)* paraît dans les *Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde*, organe conçu pour informer le public des ambitions poursuivies par les concepteurs du Festival. La même année paraît, sous la forme d'un prospectus, l'essai intitulé *Le Festival de Salzbourg (Salzburger Festspiele)*. Deux ans plus tard, un quotidien viennois publie un troisième texte intitulé *Festival à Salzbourg (Festspiele in Salzburg)*. Ces documents ont été reproduits dans l'édition des œuvres d'Hofmannsthal en dix volumes (RA2, respectivement p. 255-257, p. 258-263 et p. 264-268). Les deux premiers figurent en outre dans le 34^{ème} volume de l'édition critique, où ils donnent lieu à des commentaires plus détaillés (cf. SW XXXIV, *Reden und Aufsätze 3 [1910-1919]*, p. 229-235 et p. 1036-1052).

²³ Michael P. Steinberg, *Ursprung und Ideologie*, *op. cit.* L'expression « Salzburger Ideologie » apparaît notamment à la page 83, où elle est plus amplement explicitée.

²⁴ M. P. Steinberg, *op. cit.*, p. 63-66.

²⁵ Pour Steinberg, « l'idéologie de Salzbourg » articulée dans les essais d'Hofmannsthal repose sur une instrumentalisation et sur l'« idéologisation » de la vision du monde baroque, pratique à laquelle d'autres écrivains contemporains se seraient également livrés. M. P. Steinberg, *op. cit.*, p. 17-20 et p. 41-44.

²⁶ En élaborant une « idéologie de Salzbourg », l'écrivain tenterait de démontrer l'originalité, au sein du monde germanique, d'une nation autrichienne. Ce caractère résiderait dans le fait de réaliser une synthèse des plus hautes expressions culturelles de l'Europe. Interprétée comme le signe d'une supériorité de la nation germano-autrichienne sur sa voisine allemande, cette apparence cosmopolite apporterait une caution intellectuelle et morale à un discours qui, de l'avis de Steinberg, développe une rhétorique nationaliste (M. P. Steinberg, *op. cit.*, p. 107-110). Sur le rapprochement entre le programme respectif des Festivals de Salzbourg et de Bayreuth, voir p. 37-44.

notamment de la Prusse²⁷. Enfin, il présenterait de nettes affinités avec la pensée politique et sociale des représentants catholiques du romantisme politique²⁸.

L'étude de Steinberg a sans conteste élargi le champ interprétatif et incité d'autres chercheurs à approfondir ses conclusions. Se montrant plus radical encore, Gerald Stieg a décelé dans le programme esquissé par Hofmannsthal une forme de « fascisme culturel ». Celui-ci serait seulement tempéré par les accents cosmopolites que l'écrivain aurait tenté çà et là de préserver²⁹. Le Festival ne servirait pas tant un projet conservateur qu'un programme réactionnaire, par lequel l'écrivain aurait souhaité influencer sur la politique culturelle de la jeune République. Steinberg avait pour sa part suggéré que ce programme esthétique trahissait une approche totalitaire de la société, dont il ne manquait plus qu'une traduction politique concrète³⁰. La radicalité de ces interprétations a toutefois suscité des critiques et encouragé l'adoption d'un point de vue plus nuancé. En témoigne l'étude de Norbert Christian Wolf, parue en 2014.

Cet ouvrage propose une synthèse et un commentaire critique des travaux produits sur le Festival, tout en tempérant le radicalisme de certains. On y retrouve l'idée qu'Hofmannsthal aurait élaboré un mythe de Salzbourg censé résorber les troubles affectant l'ordre politique et social de l'Autriche. Aux yeux de l'auteur, le message esthétique et social de la pièce trahirait des positions résolument conservatrices qu'il qualifie, comme K. Müller, d'anti-modernes³¹. Plus encore que ses prédécesseurs, N. C. Wolf souligne l'influence des thèses de Josef Nadler sur l'écrivain³². En affirmant le caractère immuable de la souche bavaro-autrichienne et l'originalité de ses productions esthétiques, Hofmannsthal développerait un discours ambigu qui rendrait peu crédibles les ambitions européennes affichées dans ses essais. Celles-ci seraient neutralisées par

²⁷ *Ibid.*, p. 32 et p. 110-112.

²⁸ *Ibid.*, p. 84.

²⁹ « Hofmannsthal teilt [...] durchaus, wenn auch österreichisch gemildert, die Fundamente der beiden Feind-Ideologien, Bolschewismus und paganistisch-nationalistischer Faschismus. Es handelt sich um eine Art **Kulturfaschismus** gemildert durch Mozart, Calderón und das von Hofmannsthal geliebte europäische 18. Jahrhundert », G. Stieg, *art. cit.*, p. 294 (nous soulignons).

³⁰ Cf. M. P. Steinberg, *op. cit.*, p. 83-84.

³¹ Les épithètes « antimodern » ou « antimodernistisch » sont fréquemment employées, sans distinction particulière, pour qualifier les orientations intellectuelles et esthétiques de l'écrivain. Une pièce comme *Jedermann* en offrirait l'expression paradigmatique en traduisant ce que Norbert C. Wolf nomme « ein dezidiert antimodernistisches Kompensationsbestreben ». Les emprunts d'Hofmannsthal aux analyses contemporaines du sociologue Georg Simmel ne semblent pas, aux yeux de Wolf, remettre en cause ce diagnostic. De façon générale, l'écrivain ferait preuve de ce que l'interprète appelle « [ein] dezidiert "Antimodernismus" » (N. C. Wolf, *op. cit.*, p. 150 ; 152).

³² *Ibid.*, p. 89-94.

une rhétorique nationaliste, à laquelle l'écrivain aurait ponctuellement sacrifié³³. Son discours servirait toutefois un idéal pacifique opposant à la violence des troubles révolutionnaires la vision d'une communauté restructurée autour des principes du catholicisme romain. Norbert C. Wolf conteste ainsi les positions de Michael P. Steinberg et de Gerald Stieg selon lesquelles Hofmannsthal aurait préparé le triomphe d'une pensée totalitaire en Autriche³⁴. Il aurait plutôt offert une contribution personnelle au *Renouveau catholique* gagnant, depuis la France, les pays germaniques³⁵.

Par son étude, Norbert C. Wolf élargit le champ des réflexions suscitées par le Festival et ses œuvres maîtresses. Toutefois, ses conclusions ne se démarquent pas foncièrement de celles de Michael P. Steinberg. Pas plus que ce dernier, Wolf ne conçoit que l'écrivain ait eu d'autre but que de louer les spécificités de la nation allemande, notamment dans sa traduction autrichienne. « Européanité » et germanité semblent une fois de plus incompatibles. L'habileté rhétorique de l'écrivain consisterait à proposer une conception étroitement germanique du patrimoine européen. Il renouerait ainsi, comme l'affirme Steinberg, avec la pensée esquissée par Herder et développée par les romantiques³⁶. Les références non distancées à certaines thèses de Nadler expliquent en partie l'étonnante constance de la critique sur ce point. Elles ne peuvent toutefois dispenser d'une relecture des textes les plus problématiques d'Hofmannsthal à la lumière de ses réflexions contemporaines sur la définition de la germanité et de la nation. Les bouleversements politiques l'ont certes obligé à examiner la pertinence de la notion de « nation » appliquée à l'Autriche. L'approfondissement de ses réflexions sur la place et le rôle de la germanité en Europe lui permet toutefois de développer une position originale qui, nous allons le montrer, contredit les conclusions évoquées.

L'engagement d'Hofmannsthal en faveur de Salzbourg ne semble pouvoir être interprété comme une simple rêverie politique. Son inquiétude quant au sort des sociétés

³³ L'analyse de N. C. Wolf se distingue de celle de Steinberg sur ce point précis. Pour Wolf, l'allégeance d'Hofmannsthal aux thèses nationalistes, tout à fait ponctuelle, relevait de considérations tactiques. L'écrivain aurait tenté de séduire un public sensible à ce genre de discours. Le caractère « stratégique » de cet emprunt à la rhétorique nationaliste ressortirait de la comparaison des essais sur le Festival avec les *Lettres de Vienne*, rédigées à l'intention d'un public américain et vierges, selon le critique, de tout accent « nationaliste ». N. C. Wolf, *op. cit.*, p. 107-110 et p. 268-269.

³⁴ *Ibid.*, p. 229.

³⁵ *Ibid.*, p. 211 et 230.

³⁶ Michael P. Steinberg analyse l'articulation entre ce qu'il nomme « l'idéologie baroque » et cette acception proprement allemande du cosmopolitisme qui intègre un discours d'affirmation nationale. A ses yeux, il ne fait pas de doute qu'Hofmannsthal s'inscrit dans cette tradition. Il contribuerait cependant à la radicaliser en accentuant fortement la dimension nationale (M. P. Steinberg, *op. cit.*, notamment le 3^{ème} chapitre intitulé « Nationalistisches Weltbürgertum », p. 89-116).

modernes, et de l'Autriche en particulier, transparaît dans ses écrits postérieurs à la guerre. Toutefois, il ne cherche pas tant à proposer un nouveau modèle social et politique qu'à réfléchir aux fondements éthiques de l'action politique et des finalités qu'elle sert. Cette tâche était rendue impérative par le conflit meurtrier et ses conséquences en Europe. Il s'agissait d'identifier dans l'héritage de la Monarchie danubienne les principes ou valeurs susceptibles de préserver les individus et la société des écueils passés et présents. L'Autriche ne pouvant se créer sur du vide, il convenait d'inaugurer, au sein du nouvel Etat, une vaste réforme. Celle-ci devait moins concerner les institutions politiques que l'état d'esprit de ceux qui les dirigent. Rares sont les travaux qui ont tenté d'examiner les exigences éthiques traduites par les pièces et l'engagement de l'écrivain à Salzbourg. A ce titre, l'étude de Jeong Ae Nam fait figure d'exception. Elle entreprend l'examen des notions de « révolution » et de « religion » et de leur articulation dans divers écrits d'Hofmannsthal. Cette approche fournit un complément utile aux travaux évoqués³⁷.

Quoiqu'elle aborde un large éventail de textes, Jeong Ae Nam accorde une place importante au *Grand Théâtre du monde à Salzbourg*. Elle analyse notamment les motifs et le sens des emprunts à la symbolique et à la vision du monde chrétiennes. Elle conteste l'idée que l'écrivain chercherait avant tout à dépeindre un ordre anachronique soustrait aux caractéristiques et aux nécessités du monde moderne. Les choix esthétiques d'Hofmannsthal lui permettraient plutôt d'élaborer une réflexion sur les ressorts de l'action et de la liberté de l'homme³⁸, en confrontant les principes de justice sociale et de justice divine³⁹. La pièce mettrait à jour les écueils de la société capitalistes. Elle illustrerait en outre le souhait, chez les individus isolés, de trouver des principes intangibles qui confèrent à leur existence un sens et une direction.

Bien qu'elle procède d'une approche originale, cette analyse du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg* conduit à des conclusions assez proches de celles évoquées. Tout en dénonçant les égoïsmes individuels motivés par une quête exclusive de profits matériels, l'écrivain échouerait à envisager un remède efficace à ces travers. L'irruption de la transcendance dans le théâtre des passions humaines ôterait à la critique sociale esquissée

³⁷ La thèse rédigée et soutenue en Allemagne par Jeong Ae Nam (également Cheong-Ae Nam), germaniste d'origine sud-coréenne, a paru en 2010 sous le titre *Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal* (Munich : Utz Verlag, 2010).

³⁸ Voir le deuxième chapitre de l'étude de J. A. Nam et notamment le paragraphe intitulé « Austritt Gottes und Autonomie des Menschen – Das Salzburger Große Welttheater » (J. A. Nam, *op. cit.*, p. 43-54).

³⁹ Cf. le troisième chapitre de l'étude de J. A. Nam intitulé « Die soziale und die religiöse Gerechtigkeit », in : *ibid.*, not. p. 82-87.

sa pertinence⁴⁰. Elle suggérerait l'impossibilité pour les hommes de remédier à leurs contradictions et inciterait les spectateurs à placer leur espoir dans la foi. L'homme du XX^e siècle retomberait à ce niveau d'immaturation dans lequel le Moyen Âge le plaçait, selon l'interprète, face à la transcendance⁴¹. Doit-on dès lors conclure à une antinomie foncière entre l'orientation chrétienne de la pièce et l'ambition révolutionnaire qu'elle décrit, la première remettant en cause la pertinence de la seconde ?

Ce point de vue, défendu par une majorité de travaux, semble, après examen, devoir être révisé. Les raisons ayant conduit l'écrivain à reprendre le motif du monde comme un théâtre semblent être demeurées plus ou moins incomprises. Les emprunts à l'esthétique baroque rappellent avant tout la nécessité de distinguer l'être des apparences. L'écrivain souhaite également attirer l'attention sur la confusion fréquente entre l'être véritable d'une personne et le rôle que celle-ci assume dans une société donnée. Il souligne surtout la nécessité de subordonner l'exigence d'un bien-être matériel au respect de valeurs éthiques. Celles-ci ne recourent pas les aspirations des puissants de ce monde, à l'égard desquels l'Eglise adopterait une attitude complaisante. L'*auto* d'Hofmannsthal met en garde contre une instrumentalisation des préceptes de l'Eglise plutôt qu'il n'use de ceux-ci pour défendre des positions réactionnaires. L'œuvre développe une éthique du politique, dont les fondements et le rôle ont rarement été bien compris. Remédier à cette situation implique d'entreprendre un nouvel examen du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg*. Il convient notamment d'identifier la nature et le rôle des principes de l'Eglise catholiques que cette pièce tente d'illustrer.

La discussion des notions de « mythe » et d'« idéologie » de Salzbourg permet de délimiter le champ des réflexions qui doivent guider cette étude. Comme le soulignent à juste titre W. Weiss, M. P. Steinberg ou encore N. C. Wolf, l'ambiguïté des essais consacrés au Festival a suscité bien des critiques. L'usage maladroit des thèses de Josef Nadler et celui, ambigu, des motifs corrélés de « nation » et de « germanité » semblaient promouvoir à Salzbourg un programme politique nationaliste. Ce point mérite toutefois d'être réévalué à l'aune des positions défendues par l'écrivain dans la seconde moitié de la guerre. Cette tâche sera néanmoins précédée, dans une première partie, d'un nouvel

⁴⁰ J. A. Nam conclut son analyse en ces termes : « Der Bettler kritisiert nicht mehr die soziale Ungleichheit, weil er eine andere Ebene erreicht hat [...]. Nun fesselt ihn allein die Transzendenz. Deshalb findet sich in seiner langen Predigt kein Wort über die diesseitige Gerechtigkeit [...] » (cf. *ibid.* p. 109-110).

⁴¹ Examinant la scène centrale de la pièce, dans laquelle le personnage principal renonce à la violence et délaisse la société des autres personnages, Jeong Ae Nam formule ce constat : « Der Mensch regrediert in die mittelalterliche Unmündigkeit » (*ibid.*, p. 109).

examen de la place et du rôle assumé par le Festival de Salzbourg dans l'ambitieux programme culturel esquissé par Hofmannsthal dès 1918.

Prendre la mesure des projets et réalisations extrêmement ramifiées de l'écrivain doit par ailleurs aider à reconsidérer l'articulation entre les dimensions germano-autrichienne et européenne de ses ambitions. C'est à cet examen que sera consacrée une deuxième partie. Il devrait permettre de mieux évaluer l'influence des thèses de Nadler sur l'écrivain et surtout de la nuancer, en soulignant l'ancrage et le rayonnement européen du Festival.

Une troisième partie sera consacrée au réexamen du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg*, œuvre spécialement conçue pour le Festival. Il s'agira d'examiner la nature exacte des emprunts à la vision du monde baroque, articulée par Calderón, et d'éclairer l'intention guidant Hofmannsthal dans ses choix. Une attention particulière sera accordée à la traduction esthétique de l'antinomie baroque entre l'être et l'apparence. Cet examen doit permettre de comprendre les préoccupations éthiques ayant déterminé les choix esthétiques de l'écrivain. Il sera complété par l'analyse des implications politiques et sociales de la pièce. Dans ce cadre sera étudié le degré d'influence de l'Eglise catholique sur la vision du monde ainsi que les réflexions éthiques d'Hofmannsthal. A cette fin, la parenté du message de la pièce avec la doctrine sociale de l'Eglise, exposée par le pape Léon XIII en 1891, sera examinée avec soin. Enfin, un dernier paragraphe envisagera les fondements ontologiques et anthropologiques des principes esthétiques et éthiques mis à jour.

I. Hofmannsthal à Salzbourg : genèse d'un engagement

1. 1 De 1916-1918 : maturation d'un projet

Le Festival de Salzbourg, fondé en 1920, présente une genèse longue et complexe. Les étapes de ce processus ont pu être reconstituées ces dernières années grâce à une documentation abondante⁴². Ce festival résulte de la convergence de deux facteurs. L'un consiste dans le souhait d'Hofmannsthal et de ses collaborateurs de mettre en valeur le patrimoine lyrique et dramatique de l'Autriche. Le second réside dans le projet, porté par

⁴² Une première source d'informations consiste en la monographie d'Edda Furchich et de Gisela Prossnitz (*Die Salzburger Festspiele. Band I 1920-1945. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern*, Salzbourg : Residenz Verlag, 1990). S'y ajoute l'article d'Oskar Holl intitulé « Dokumente zur Entstehung der Salzburger Festspiele. Unveröffentlichtes aus der Korrespondenz der Gründer » (in : *Maske und Kothurn*, 1967, cahier 2/3, p. 148-179). Par ailleurs, le 34^{ème} volume de l'édition critique des œuvres d'Hofmannsthal regroupe et commente les écrits qui, publiés entre 1917 et 1919, ont trait, de près ou de loin, au projet de Salzbourg (Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, vol. 34 *Reden und Aufsätze 3 [1910-1919]*, Francfort / Main : Fischer, 2011).

une poignée d'Autrichiens, de fonder à Salzbourg un festival en l'honneur de Mozart. Le metteur en scène Max Reinhardt apporta une contribution décisive à la conciliation de ces ambitions.

Les carnets de l'écrivain attestent dès 1916 ses nouveaux projets. Ils manifestent son souhait de « refonder le répertoire des scènes allemandes et d'orienter le genre lyrico-dramatique dans une nouvelle direction »⁴³. Cette ambition résulte autant d'une collaboration ininterrompue avec Max Reinhardt et Richard Strauss que d'une évolution personnelle. Celle-ci, qu'Hofmannsthal qualifie même de « crise »⁴⁴, s'accompagne d'un double travail d'étude et d'expérimentation. Convaincu de l'excellence des peuples latins dans le genre dramatique, il se plonge dans une lecture approfondie de ses auteurs représentatifs⁴⁵. Cet « apprentissage du métier »⁴⁶ se double de plusieurs tentatives. En 1916, Hofmannsthal se réjouit d'avoir fait représenter au nez et à la barbe des critiques allemands une œuvre, attribuée à Molière, mais dont il est l'auteur véritable⁴⁷. Par ailleurs, il travaille avec Strauss à l'élaboration d'une seconde version de l'opéra *Ariane à Naxos* ainsi que de son ancien prologue, le *Bourgeois Gentilhomme*, établi d'après le texte de Molière⁴⁸. La contribution de Reinhardt à cette dernière œuvre inaugurerait un travail à trois qu'Hofmannsthal souhaitait reconduire. Ces travaux n'ont certes pas tous été couronnés de succès⁴⁹. Toutefois ils ont permis à l'écrivain d'affiner ses compétences de librettiste

⁴³ Au cours du mois de juillet 1916, Hofmannsthal note dans ses carnets : « Ich bin allein und beginne Verschiedenes auf eigene Hand [...]: das Repertorium der deutschen Bühne neu wiederaufzubauen, die dramatische Musik auf ein anderes Gebiet zu führen », RA3, *Aufzeichnungen*, p. 531.

⁴⁴ Dans une lettre à son ami Eberhard von Bodenhausen, datée de septembre 1916, Hofmannsthal confie ses difficultés à mener ses travaux d'écriture pendant la guerre : « Das individuell Schwierige für mich ist, dass diese ungeheure, alles aufhebende Weltepoche zusammenfällt mit der größten Krisis meines dichterischen Lebens », HvH – Bodenhausen, *Briefe der Freundschaft*, Düsseldorf : Diederichs, 1953, lettre du 13 septembre 1916, p. 220.

⁴⁵ Entre 1916 et 1919, Hofmannsthal entreprend la lecture systématique des œuvres de Molière et d'autres auteurs français contemporains. De même, il se plonge dans l'étude des œuvres de Calderón. Ce travail s'accompagne enfin d'une relecture attentive des pièces de Lessing. De ces lectures, on trouve plusieurs témoignages dans les carnets de l'écrivain (cf. RA3, *Aufzeichnungen*, p. 528-533 ; p. 541-542 ; p. 547-549 et p. 552-553).

⁴⁶ « Lernen des Metiers » : tel est, pour Werner Volke, le motif principal de ces lectures réalisées entre 1916 et 1919 (cf. Werner Volke, *Hugo von Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt, 1967, p. 126).

⁴⁷ Il s'agit de la pièce *Die Lästigen*, inspirée des *Fâcheux* de Molière. C'est avec une pointe d'amusement, mêlée de fierté, qu'Hofmannsthal révèle cette petite imposture à Strauss en le priant de n'en rien révéler. L'information figure dans une lettre du 11 juin 1916 qui n'a toutefois jamais été envoyée. Cf. Richard Strauss ; Hugo von Hofmannsthal, *Correspondance 1900-1929*, trad. de l'allemand par B. Banoun, Paris : Fayard, 1992, p. 322 (cité par la suite RS – HvH., *Correspondance*, p. 322).

⁴⁸ Hofmannsthal souhaitait créer un genre nouveau consistant en un savant dosage de drame, de musique et de ballet. Il s'agissait d'offrir une alternative de qualité au drame musical wagnérien ainsi qu'à l'opérette viennoise. Voir la lettre à Richard Strauss datée du 16 juillet 1917 (cf. RS – HvH., *Correspondance*, p. 346).

⁴⁹ *Le Bourgeois gentilhomme* (*Der Bürger als Edelmann*), même dans sa version remaniée de 1918, se heurte à l'incompréhension du public allemand. Hofmannsthal revient sur cet échec partiel dans sa lettre du 8 juillet 1918 à Richard Strauss (cf. RS – HvH., *Correspondance*, p. 379-383).

et d'auteur dramatique. L'été 1917 inaugure une phase créatrice particulièrement prolifique⁵⁰.

Ce regain d'énergie coïncide avec la réorientation de la stratégie politique de l'Autriche-Hongrie voulue par le nouvel empereur Charles I^{er}. Celui-ci souhaitait promouvoir les actions culturelles et artistiques susceptibles de renforcer la cohésion de la double Monarchie⁵¹. Au nombre des institutions impliquées figuraient le *Burgtheater* et le *Wiener Hofoper* (le théâtre et l'opéra de cour). La vacance programmée des postes de direction signifiait pour Hofmannsthal une chance à saisir. Sollicitant ses relations parmi les autorités militaires et l'administration impériale, il obtint la nomination de son ami Leopold von Andrian au poste d'intendant général des théâtres de la cour impériale, sous les ordres duquel sont placés les directeurs respectifs du *Burgtheater* et de l'opéra⁵². Ces démarches reflètent une double ambition : ambition personnelle tout d'abord, puisque Hofmannsthal souhaitait se voir reconnaître un statut d'écrivain dramatique⁵³. Ambition esthétique ensuite, dans la mesure où il comptait bien, avec l'aide de Strauss et de Reinhardt, inaugurer une véritable renaissance de l'art dramatique et lyrique autrichien⁵⁴. Un autre projet devait pouvoir l'y aider.

Dès le mois d'avril 1917, Max Reinhardt avait exprimé le souhait de fonder à Salzbourg une manifestation théâtrale d'un genre nouveau. Rompant avec la routine mercantile des théâtres urbains, il souhaitait créer un festival porté par des ambitions culturelles et politiques spécifiques⁵⁵. Salzbourg était toutefois le centre d'un projet plus ancien consacré à Mozart. Envisagé depuis la fin du XIX^e siècle, il avait trouvé en 1913 dans les personnes du négociant salzbourgeois Friedrich Gehmacher et du critique musical viennois Heinrich Damisch de nouveaux défenseurs. Ce désir de fonder un festival dédié à Mozart aboutit à la création, le 1^{er} août 1917, de la *Salzburger Festspielhaus-Gemeinde*

⁵⁰ En témoigne notamment la lettre écrite à Hermann Bahr le 17 août 1917 (Hermann Bahr – Hugo und Gerty von Hofmannsthal, *Briefwechsel 1891-1934*, op. cit., lettre N° 574, p. 364-365).

⁵¹ C'est à ce titre, on l'a vu, qu'Hofmannsthal s'est vu attribuer une reconnaissance officielle dans le cadre de sa tournée de discours en Suisse. Cf. chapitre 3, Conclusion.

⁵² Sur les circonstances de cette nomination, voir également SW XXXIV, *Zum Direktionswechsel im Burgtheater*, « Entstehung », p. 979-983.

⁵³ Ce souhait apparaît de façon explicite dans une lettre à Andrian datée du 2 octobre 1918 (HvH – Andrian, *Briefwechsel*, op. cit., p. 287-288).

⁵⁴ Voir la lettre du 27 août 1918 à Leopold von Andrian, reproduite dans SW XXXIV, *Reinhardt-Memoire*, « Zeugnisse », p. 1328-1329.

⁵⁵ Ces intentions sont exposées dans un mémoire rédigé en avril 1917 par Reinhardt et adressé à l'intendant général des théâtres de la cour. Ce document est toutefois resté lettre morte. Cf. Max Reinhardt, *Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn*, in : *id.*, *Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*, publié par Franz Hadamowsky, Vienne : Georg Prachner, 1963, p. 73-78.

(Communauté du Palais des festivals à Salzbourg)⁵⁶. Très vite, les maîtres d'œuvres du projet convinrent de l'utilité de s'adjoindre les services de Reinhardt, artiste renommé et influent. Le 15 août 1918, ce dernier s'associa à Richard Strauss et au chef d'orchestre autrichien Franz Schalk au sein d'un « comité artistique » (« Kunstrat »), chargé de définir le programme du futur Festival⁵⁷. Un an auparavant, Andrian avait endossé le rôle d'intendant général des théâtres de cour. S'ouvrait alors la perspective stimulante d'une coopération entre les institutions de Vienne et celles de Salzbourg⁵⁸.

Profitant des circonstances favorables, Hofmannsthal a rédigé, entre le printemps 1917 et l'automne 1918, plusieurs textes plaidant pour la création d'un festival à Salzbourg. Des arguments esthétiques avancés, il prend soin de souligner les implications pratiques aussi bien pour la ville de Salzbourg que pour le futur État autrichien. Il s'agissait de fonder une politique culturelle visant à raffermir la cohésion de l'ensemble danubien⁵⁹. Ce projet, exposé au mois d'août 1918, était de vaste envergure. Il consistait à établir Reinhardt à Salzbourg dans le rôle de directeur artistique, tout en conférant à Andrian celui de garant administratif auprès des autorités impériales⁶⁰. Devait en découler une complémentarité fructueuse entre Vienne et Salzbourg. Le Festival semble n'avoir été envisagé tout d'abord que comme l'instrument d'une politique artistique dont le centre de gravité était Vienne. Il devait constituer le laboratoire des institutions de la capitale, tout en assumant le rôle de vitrine culturelle de la Monarchie. Il n'en demeurerait pas moins une entreprise ambitieuse mobilisant l'ensemble des talents artistiques que comptait l'Autriche-Hongrie⁶¹. Un tel projet exigeait l'appui de la *Festspielhaus-Gemeinde*, qui devait en faciliter la mise en œuvre financière. Aux yeux d'Hofmannsthal, il convenait toutefois de tenir ses membres à l'écart de la conception du programme artistique⁶². Si la

⁵⁶ Cette structure a conservé son siège principal à Vienne et un second à Salzbourg. La relation entre les deux sièges fut toutefois orageuse. Elle aboutit même à une crise en 1924. La *Festspielhaus-Gemeinde* fut alors recomposée autour d'un siège unique à Salzbourg. Hofmannsthal, Strauss et Reinhardt restèrent toutefois membres du comité artistique. Cf. SW XXXIV, p. 1036 et G. Prossnitz ; E. Fuhrich, *op. cit.*, p. 49-50.

⁵⁷ Hofmannsthal ne devint membre du comité artistique qu'en février 1919. Sur les étapes de la genèse du Festival, voir la documentation rassemblée par Oskar Holl (« Dokumente zur Entstehung der Salzburger Festspiele », *art. cit.*) ainsi que le résumé fourni par Michael P. Steinberg dans *Ursprung und Ideologie*, *op. cit.*, p. 52-57.

⁵⁸ Voir à ce propos la lettre du 27 août 1918 à Andrian (HvH – Andrian, *Briefwechsel*, *op. cit.*, p. 271-272).

⁵⁹ Telle était l'idée maîtresse du mémoire rédigé en septembre 1918 par Hofmannsthal mais signé par Reinhardt et adressé à Andrian en sa qualité de nouvel intendant des théâtres de cour. Ce document devait fournir à ce dernier les éléments essentiels à son argumentation auprès des autorités impériales afin d'obtenir leur soutien. Cf. SW XXXIV, *Reinhardt-Memoire*, p. 341-345 et p. 1320-1338.

⁶⁰ Hofmannsthal avait exposé à Andrian son dessein dans une lettre complétant le mémoire signé par Reinhardt et joint au même envoi. Cf. la lettre du 8 septembre 1918 à Andrian, in : SW XXXIV, p. 1332-1333.

⁶¹ Cf. *Reinhardt-Memoire* ; in : SW XXXIV, p. 344

⁶² Cette résolution est clairement exposée dans la lettre du 8 septembre 1918 (cf. SW XXXIV, p. 1333).

figure de Mozart pouvait être célébrée comme patron du festival, il importait de ne pas restreindre le répertoire à son œuvre⁶³.

Autrichien, ce Festival ne pouvait l'être que s'il célébrait un patrimoine cosmopolite. Sa fondation devait permettre de rétablir un pont entre la sphère germanique et le reste de l'Europe. A ce titre, la situation géographique de Salzbourg était plus intéressante que celle de Vienne. Cette ville frontalière pouvait devenir un carrefour des flux touristiques et économiques, une fois la paix rétablie⁶⁴. Ces remarques servent de base à l'argumentation développée par Andrian auprès des institutions impériales. Au cours de l'automne 1918, il obtient l'assentiment des autorités impériales, qui fait escompter une mise en œuvre rapide du projet⁶⁵. Quelques semaines plus tard, la signature de l'armistice en Autriche et le renoncement de l'Empereur à ses fonctions portent un coup d'arrêt brutal à l'entreprise. Andrian quitte son poste ; seule demeure la *Salzburger Festspielhaus-Gemeinde*. L'emprise sur les institutions de Vienne perdue, il ne reste pour Hofmannsthal, Reinhardt et Strauss qu'à reporter leurs efforts sur Salzbourg. Le Festival ne verra le jour qu'à l'été 1920, dans un contexte politique transformé. Reste à déterminer si les bases spirituelles de cette entreprise ont été affectées par ce changement.

1. 2. Paix et naissance d'une nouvelle Autriche : tournant idéologique pour le Festival ?

Aussi loin que l'on puisse chercher, on ne trouve, sous la plume d'Hofmannsthal, de critique explicite du nouvel Etat autrichien. La dissolution de la Monarchie ne manque pas, bien sûr, de l'affecter⁶⁶. Toutefois, il prend acte de la fondation de la République d'Autriche et forme l'espoir prudent que celle-ci pourra se maintenir⁶⁷. Il demeure donc

⁶³ Cf. la lettre de l'été 1919, probablement adressée au chef d'orchestre autrichien Bernhard Paumgartner et reproduite dans l'édition critique (SW XXXIV, *Deutsche Festspiele zu Salzburg*, « Entstehung », p. 1037). Le contenu de cette lettre sera précisé dans la suite du développement (voir *infra*, paragraphe 2. 3. 2.).

⁶⁴ Ces arguments géographiques et économiques sont développés par Hofmannsthal dans le *Reinhardt-Memoire* daté du 5 septembre 1918 (cf. SW XXXIV, p. 341-345, notamment p. 343).

⁶⁵ Sur ce point, voir SW XXXIV, *Reinhardt-Memoire*, « Entstehung », p. 1322.

⁶⁶ En 1928 encore, Hofmannsthal rappelle à Josef Redlich l'ampleur de cette perte : « [...] ich [habe] mit dem Zusammenbruch Österreichs das Erdreich verloren, in welches ich verwurzelt bin [...] », in : HvH – Redlich : *Briefwechsel*, *op. cit.*, lettre du 28 novembre 1928, p. 116.

⁶⁷ Il exprime cet espoir dans le discours qu'il prononça en novembre 1919 à Vienne devant les membres de la Chambre des artisans autrichiens (Österreichischer Werkbund). Cf. RA2, *Die Bedeutung unseres Kunstgewerbes für den Wiederaufbau*, p. 55-68, notamment p. 65.

opposé au rattachement de l'Autriche à l'Allemagne⁶⁸. Par ailleurs, son souhait de voir fonder un festival à Salzbourg demeure intact.

Les motifs de cette constance ont été diversement appréciés. La discussion du programme esthétique et de l'idée qu'Hofmannsthal se fait du patrimoine culturel autrichien interviendra dans un paragraphe ultérieur. Auparavant, il importe de préciser la conception des peuples germaniques et de leur place au sein de l'Europe sur laquelle est élaboré ce programme. Ce point ne peut être traité qu'après un rappel de la situation inédite de l'Autriche à l'issue de la guerre.

1. 2. 1. Naissance d'une nouvelle Autriche : naissance d'une nation ?

La défaite des empires centraux à l'issue de la guerre n'impliquait pas une égalité de traitement à leur endroit. Tandis que l'Allemagne subit des pertes territoriales modérées, la Monarchie danubienne fut totalement démembrée. L'épanouissement d'un peuple étant suspendu, selon les conceptions de Wilson, à sa réalisation étatique en tant que nation, les nationalités de la Monarchie n'eurent aucun regret à faire sécession. Du gigantesque ensemble danubien ne restait que le noyau germanique. La question du statut national de sa population se trouvait dès lors posée en des termes inédits. Elle a suscité deux réponses distinctes. La première et la plus spontanée a consisté à nier l'existence d'une nation autrichienne. Tout au plus pouvait-on envisager un Etat particulier au sein du Reich allemand transformé⁶⁹. Seule une minorité d'Autrichiens s'opposait en 1919 à l'union avec l'Allemagne, pour des motifs qui diffèrent d'un groupe à l'autre. Ce refus ne s'appuyait pas, la plupart du temps, sur la conviction qu'il existait une nation autrichienne. Il résultait du souhait de faire de la nouvelle Autriche l'héritière de l'empire austro-hongrois, forte de son indépendance à l'égard de l'Etat voisin. Le rejet par les alliés du rattachement à l'Allemagne a d'ailleurs raffermi cette position. Que la survie du nouvel Etat ait dépendu de la capacité de sa population à s'appréhender comme nation, bien peu, cependant, auraient pu alors l'affirmer. Cette conviction, formulée a

⁶⁸ Cette opposition au rattachement à l'Allemagne transparaît dans la lettre du 10 juin 1919 adressée à l'écrivain Efraim Frisch, et dans laquelle Hofmannsthal justifie sa position (cf. lettre du 19.VI.1919 à E. Frisch in : *Hofmannsthal-Blätter*, vol. 5, 1970, p. 362-363). Sur les raisons de ce refus, voir aussi *infra*, paragraphe 2. 1.

⁶⁹ Conformément à la « Loi sur la forme de l'Etat et du gouvernement de l'Autriche allemande », votée à Vienne le 12 novembre 1918 par l'Assemblée nationale provisoire, l'Autriche allemande, devenue « République démocratique », faisait désormais partie de la République allemande. Les deux premiers articles de la loi citée sont repris sous une forme abrégée par Félix Kreissler dans *De la révolution à l'annexion*, *op. cit.*, p. 44.

*posteriori*⁷⁰, n'a pas été sans conséquences sur la définition des buts servis par le Festival de Salzbourg. Il convient donc de rappeler les arguments développés à ce sujet.

1. 2. 2. Le Festival de Salzbourg et la question de l'identité de l'Autriche : échos de la critique

Plusieurs travaux ont cherché à identifier les fondements intellectuels sur lesquels Hofmannsthal fait reposer le programme de Salzbourg. La nature de ceux-ci est néanmoins diversement appréciée. Pour certains, l'écrivain souhaitait défendre l'existence d'une nation autrichienne distincte de l'allemande. Pour d'autres, il n'aurait fait qu'un usage stratégique des arguments prêtant aux peuples germaniques, et à l'autrichien en particulier, une prépondérance culturelle en Europe. Les préoccupations esthétiques l'auraient finalement emporté sur les motifs idéologiques.

La monographie de Michel P. Steinberg illustre la première tendance⁷¹. Pour l'auteur, il ne fait aucun doute qu'Hofmannsthal défendait l'idée d'une nation autrichienne indépendante⁷². Celle-ci procéderait d'une conception fortement idéalisée du patrimoine culturel autrichien⁷³. L'écrivain aurait par ailleurs adopté une position hostile à l'élément germanique incarné par l'Empire allemand et sa culture protestante. Ceci impliquait qu'il définisse *a contrario* la culture autrichienne comme catholique et adossée aux codes esthétiques et aux conceptions spirituelles de l'époque baroque⁷⁴. Les arguments du germaniste Josef Nadler, repris par l'écrivain, permettaient d'étayer cette thèse⁷⁵. Le caractère « construit » de cette identité autrichienne appelait toutefois une illustration concrète. Celle-ci consiste dans le Festival et son programme esthétique, qui revêt, aux yeux de Steinberg, les traits d'une « idéologie ». Tout en promouvant la restauration

⁷⁰ On la trouve notamment formulée par Félix Kreissler dans l'ouvrage déjà mentionné (F. Kreissler, *op. cit.*, p. 12-13).

⁷¹ Michael P. Steinberg, *op. cit.* (traduction allemande de 2000).

⁷² Dès le début de son étude, Steinberg affirme : « Die Salzburger Festspiele und ihr kulturelles Programm sind deutschösterreichisch [und] gegen den Anschluss ». Puis il ajoute : « obwohl es das erklärte Ziel der Festspiele ist, eine deutschösterreichische Identität zu formulieren und zu verkörpern, die mit einer pluralistischen republikanischen Gesellschaft vereinbar ist, besteht nie Zweifel daran, dass die Nationalkultur Vorrang vor einer pluralistischen Politik hat », in : M. P. Steinberg, *op. cit.*, p. 32.

⁷³ Steinberg recourt dans ce contexte à la notion de « erfundene Tradition », reprise à l'historien Eric Hobsbawm. Cf. M. P. Steinberg, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁴ Steinberg explique : « Die österreichische Nationalidentität und ihr ästhetischer Diskurs bleiben deutsch, katholisch (in Abgrenzung zum protestantischen Deutschland) und barock », in : *ibid.*

⁷⁵ « Das Festspielprogramm verrät auf allen Ebenen die Verschmelzung explizit kosmopolitischer und paneuropäischer Ideale mit einem bayerisch-österreichischen – das heißt barocken – Nationalismus », M. P. Steinberg, *op. cit.*, p. 33.

d'une « culture nationale »⁷⁶, mise à mal par les désordres guerriers, elle visait à renforcer « la communauté nationale », représentée, à l'état d'embryon, par le public⁷⁷.

La facilité avec laquelle Steinberg recourt au terme « nation » résulte de la conviction qu'Hofmannsthal souhaitait asseoir la spécificité de l'Autriche sur un fondement national. Une relecture des écrits postérieurs à 1918 révèle pourtant qu'il n'en est rien. L'écrivain a rejeté de façon explicite l'existence d'une nation autrichienne⁷⁸. Pour autant, il n'a cessé de plaider pour le maintien de pôles culturels distincts constitués par l'Allemagne et l'Autriche. Seule leur interaction permettait de manifester les liens unissant la nation allemande aux différents peuples d'Europe. Cette thèse, que développera le prochain paragraphe, remet également en cause les conclusions de Norbert Christian Wolf, plus récemment formulées.

Wolf reprend une partie des conclusions établies par Steinberg. Il s'en démarque toutefois lorsqu'il considère l'attitude de l'écrivain à l'égard de la nouvelle Autriche. Contrairement à son prédécesseur, Wolf montre qu'Hofmannsthal ne cherchait pas à défendre explicitement l'existence d'une nation autrichienne, distincte de l'allemande, voire supérieure à elle⁷⁹. Toutefois, il rejoint Steinberg lorsqu'il relève dans les essais d'Hofmannsthal une mise en relief des éléments germaniques au détriment de l'ambition européenne qu'il affiche ponctuellement⁸⁰. Cette orientation ne traduirait toutefois pas la conviction d'une supériorité culturelle de l'Autriche en Europe mais résulterait plutôt de choix stratégiques⁸¹. Il en va de même pour l'usage des arguments de Josef Nadler. Quoiqu'il renforce l'ancrage autrichien du Festival, il relèverait avant tout d'une stratégie argumentative et ne manifesterait qu'une affinité ponctuelle entre les deux hommes⁸². Si le point de vue de Wolf nuance donc celui de Steinberg, les deux critiques s'accordent pour remettre en cause la dimension européenne du Festival.

L'examen des essais d'Hofmannsthal et leur confrontation avec d'autres écrits contemporains invite toutefois à réviser ce point de vue. L'affirmation du caractère « allemand » du Festival n'empêche pas qu'il revête une dimension européenne. Bien au

⁷⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁸ Sur ce point, voir *infra*, paragraphe 2. 1.

⁷⁹ Pour N. C. Wolf, le terme « Nation » renvoie bien à la nation allemande prise dans son entier. A ses yeux, Hofmannsthal, même s'il met en valeur l'élément « bavaro-autrichien », ne va pas jusqu'à postuler l'existence d'une nation austro-allemande, distincte d'une seconde « nord-germanique ». Cf. N. C. Wolf, *op. cit.*, p. 83-85.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 80-81 et p. 88-89.

⁸¹ *Ibid.*, p. 82, p. 96, où Wolf évoque même « Hofmannsthals forciert völkische Tonlage », mais aussi et surtout, p. 107-110.

⁸² Cf. N. C. Wolf, *op. cit.*, p. 92-93 et p. 110.

contraire. La germanité comporte aux yeux d'Hofmannsthal une part essentielle d'« européenité », que lui confère justement l'élément autrichien. Tout en participant de la germanité, ce dernier présente des caractères singuliers que l'écrivain entendait aussi valoriser. Par ailleurs, l'actualisation de pratiques esthétiques antérieures au XVIII^e siècle n'exclut aucunement la conduite d'une réflexion sur la situation de l'Europe d'après-guerre. Que l'anachronisme apparent des formes serve l'actualité d'une réflexion, voilà ce qu'Hofmannsthal entendait démontrer.

II. Hofmannsthal à Salzbourg : Les raisons d'un engagement

2. 1. L'Autriche, la germanité et l'Europe : permanence d'une pensée

Bien que la dissolution de la Monarchie ait affecté l'écrivain, elle ne l'a pas empêché de poursuivre son engagement en faveur de Salzbourg. On aurait toutefois tort de voir dans ce regain d'énergie le signe d'un « retournement idéologique complet »⁸³. Il n'est que de considérer les écrits contemporains pour s'en convaincre. Parmi ceux-ci, un texte rédigé en 1921, mais publié seulement après la mort de l'écrivain, mérite l'attention⁸⁴. N'étaient certains détails⁸⁵, on pourrait le croire issu des années de guerre, tant son argumentation rappelle celle développée alors. De ces lignes, il convient de retenir deux idées : d'une part Hofmannsthal réfute l'existence d'une nation autrichienne autonome, d'autre part, il reconnaît à la nation allemande une dimension européenne, que lui confère son élément autrichien.

Il semble vain pour l'auteur de vouloir dresser l'Autriche contre l'Allemagne. Il l'est tout autant de prétendre qu'il existe une littérature et une musique autrichiennes distinctes de leur pendant allemand. L'Autriche, rappelle-t-il, se caractérise à la fois par sa participation à la germanité et par l'autonomie qu'elle revêt à l'égard de l'Empire allemand⁸⁶. De cette identité complexe résulte aussi sa richesse. Le Saint-Empire avait su accroître celle-ci en favorisant l'interaction entre les différentes souches germaniques. De

⁸³ Cette thèse est défendue par Norbert Christian Wolf. Elle s'appuie sur l'analyse des seuls essais consacrés au Festival entre 1919 et 1921. Cf. N. C. Wolf, *op. cit.*, p. 69.

⁸⁴ Cet essai, surmonté du titre *Bemerkungen*, a largement été ignoré par les critiques, bien qu'il figure dans le volume *Reden und Aufsätze II* paru en 1979 aux éditions Fischer (cf. RA2, *Bemerkungen*, p. 473-477).

⁸⁵ Le terme « Umsturz », employé dans l'essai, fait référence à la décomposition de l'Autriche-Hongrie à l'issue de la guerre. Il ne laisse pas de doute quant à l'époque à laquelle ce texte a été rédigé (RA2, p. 475).

⁸⁶ « Die Besonderheit der österreichischen Wesensart gegenüber dem Gepräge der im Deutschen Reich vereinigten Stämme, trotz des mächtigen Bandes der Sprache und der gemeinsamen wissenschaftlichen und philosophischen Kultur, ist ein Phänomen, das aus der Geschichte verstanden werden muss », *ibid.*, p. 473.

cette relation résultent précisément la nation allemande, prise dans son entier, ainsi que le patrimoine culturel qui en reflète les particularités⁸⁷. Celui-ci consiste en une littérature et une musique allemandes. Les œuvres autrichiennes, qui en font partie, présentent un caractère propre résultant de l'apport d'éléments issus des sphères latine et slave⁸⁸. Forte de cette ouverture européenne conférée par l'élément autrichien, la nation allemande a pu, au fil du temps, s'enrichir⁸⁹. Distinguer en elle deux nations signifierait, à l'inverse, l'avilir⁹⁰. La germanité et la nation qui l'exprime ne peuvent donc être considérées comme *sui generis*. Les liens tissés avec les peuples d'Europe, qui participent de leur définition, sont particulièrement visibles sur le sol autrichien. Ils rappellent les ambitions universelles du monarque autrichien en même temps qu'ils confèrent aux œuvres nées sur son territoire une empreinte tout à fait singulière⁹¹. Ce commentaire, qui conclut le bref essai, rappelle les idées développées pendant la guerre⁹². Il éclaire en outre la finalité attribuée par l'écrivain au Festival de Salzbourg. Celui-ci devait fournir aux peuples d'Allemagne et d'Autriche les moyens de mieux se connaître. Il importait pour ce faire de révéler leurs liens essentiels avec les autres peuples d'Europe. D'où vient dès lors que cette conception de la germanité ait été ignorée? La principale raison réside dans les maladresses argumentatives de l'écrivain.

⁸⁷ Après avoir rappelé la participation de l'Autriche au Saint-Empire puis à la Confédération germanique, Hofmannsthal explique en quel sens il emploie le terme « nation ». Il l'envisage comme « d[ie] gesamt[e] deutsch[e] Nation, wie sie einst im Heiligen Römischen Reich repräsentiert war », RA2, *Bemerkungen*, p. 475-476.

⁸⁸ Hofmannsthal rejette l'idée d'une culture autrichienne radicalement distincte de l'allemande : « [E]s gibt nur eine deutsche Musik und eine deutsche Literatur, und in dieser die von Österreichern hervorgebrachten Werke » (RA2, p. 476). Ces œuvres nées sur le sol autrichien manifestent toutefois ce que l'écrivain nomme « un esprit universel » (« universeller Geist »,) auquel font écho les termes « Internationalismus » et « Supranationalismus » appliqués à la Monarchie austro-hongroise ainsi qu'à sa capitale viennoise (*ibid.*, p. 475 et 477).

⁸⁹ Hofmannsthal emploie l'expression « älteres und höheres Deutschtum » qui rappelle les propos tenus peu avant et pendant la guerre (RA2, p. 476). Voir pour comparaison les essais *Deutsche Erzähler* (1912) (RA1, p. 425-431) et *Wir Österreicher und Deutschland* (1915), (RA2, p. 390-396).

⁹⁰ Qu'il ne s'agisse pas là de propos isolés, c'est ce que révèle la lecture de deux autres textes contemporains des essais consacrés à Salzbourg. Le premier, écrit en février 1919, est une réponse spontanée à l'appel à la réconciliation émis par des intellectuels français à l'intention de leurs homologues allemands. (RA2, *An Henri Barbusse, Alexandre Mercereau und ihre Freunde*, p. 462-465). Hofmannsthal y réitère la conception de la germanité qu'il avait développée pendant la guerre et qu'il continue de défendre, on va le voir, dans le premier essai consacré au Festival (voir *infra*, paragraphe 2. 3. 1.). Le second texte fut rédigé en 1921, la même année que le troisième essai consacré à Salzbourg. Il s'agit de l'article informant de la publication aux éditions Insel de la collection *Bibliotheca Mundi*, dont le nom sert aussi de titre à l'article (RA2, "*Bibliotheca Mundi*", p. 132-137). Cet essai sera à nouveau abordé plus loin. Cf. *infra*, paragraphe 2. 3. 1.

⁹¹ « Wenn wir von der deutschen Gesamtnation sprechen, so meinen wir [...] ein nationales Genie, das uns in Goethe und Hegel ebenso entgegentritt wie in Mozart und Schubert und mit dem wir uns nirgends in so vollem Kontakt fühlen als auf österreichischem Boden, weil es auf diesem Boden so ergeht, [...] dass wir uns hier auf deutschem Boden befinden, zugleich aber in einer Atmosphäre, die von einem alten universellen Geiste durchströmt ist », RA2, *Bemerkungen*, p. 477.

⁹² Cf. notamment *Wir Österreicher und Deutschland* (RA2, p. 390-396), ainsi que *Die österreichische Idee* (RA2, p. 454-458).

Comme l'a montré N. C. Wolf, Hofmannsthal s'est montré particulièrement soucieux d'emporter l'adhésion du plus grand nombre de ses contemporains au projet de Salzbourg⁹³. Les essais parus entre 1919 et 1921 comportent des idées assez générales, formulées au moyen de termes susceptibles de séduire ceux qui accordaient du prix au caractère « allemand » de cette entreprise. Désireux par ailleurs d'attirer les partisans d'une Autriche autonome, Hofmannsthal s'est appuyé sur les thèses du germaniste Josef Nadler qui mettaient à l'honneur le patrimoine littéraire autrichien. L'absence de distance critique dans la reprise de ces arguments confère aux propos de l'écrivain une ambiguïté certaine. Pour la lever, il importe de les confronter avec d'autres écrits contemporains. En outre, il semble utile de revenir sur les thèses de Nadler telles qu'elles sont formulées dans la première édition de son *Histoire littéraire*. Cet examen doit permettre de mieux comprendre l'attrait exercé sur Hofmannsthal par cet ouvrage.

2. 2. Hofmannsthal et Nadler : aspects intellectuels d'une relation

2. 2. 1. Similitude des préoccupations

Josef Nadler est l'auteur d'une monumentale histoire de la littérature allemande, dont les quatre volumes furent publiés successivement en 1912⁹⁴, 1913, 1918 et 1922. Son élaboration repose sur la prise en compte de l'épanouissement littéraire distinct de chaque souche germanique sur un territoire donné. Il s'agit, comme l'explique René-Marc Pille, « d'une sorte d'"ethno-géographie" où l'histoire de la littérature allemande est représentée par un triptyque donc chacun des volets correspond à un "substrat ethnique" différent »⁹⁵. Le développement de celui-ci est en outre favorisé par son lieu d'implantation géographique, désigné par le terme « Landschaft »⁹⁶. A l'« ancienne souche », ancrée à l'Ouest dans l'espace rhénan, s'ajoute une deuxième plus récente, développée à l'Est, et intégrant des populations slaves germanisées. S'y ajoute enfin une troisième, qualifiée de « bavaro-autrichienne ». Procédant d'une ramification de la

⁹³ Cf. N. C. Wolf, *op. cit.*, p. 74.

⁹⁴ Dans le premier volume, paru en 1911, figure imprimée la date de 1912, laquelle sert depuis de référence. Cf. I. Ranzmaier, *Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin : De Gruyter, 2008, p. 93.

⁹⁵ René-Marc Pille, « La géographie littéraire de Josef Nadler », in : *L'exterritorialité de la littérature allemande*, Peter Heninger (éd.), Paris : L'Harmattan, 2002, p. 51-62, ici p. 57.

⁹⁶ Cet environnement géographique et naturel n'influe toutefois pas sur les caractères respectifs des souches concernées. Il contribue plutôt à leur manifestation et à leur épanouissement. A ce titre, il revêt un rôle important dans l'inspiration des écrivains et le développement des genres littéraires. Voir sur ce point l'analyse d'Irene Ranzmaier, *op. cit.*, p. 117-120.

première, elle a conquis, depuis la Bavière, les territoires de la future Autriche. C'est à cette troisième souche que se réfère Hofmannsthal lorsqu'il écrit ses essais. Son intérêt pour les travaux de Nadler, notamment le troisième volume de son *Histoire littéraire*, s'explique par trois raisons⁹⁷. L'écrivain se montre tout d'abord fasciné par « la combinaison remarquable de deux approches, globale et particulariste », adoptée par le germaniste⁹⁸. Cette remarque rappelle la façon dont lui-même avait décrit pendant la guerre les particularités de l'Autriche⁹⁹. La reconnaissance d'une aptitude spécifique de la souche bavaro-autrichienne pour le théâtre semblait en outre confirmer ses propres intuitions et son activité d'écrivain. Enfin, la mise en valeur des qualités artistiques de cette souche populaire apparaissait d'autant plus stimulante que celles-ci avaient été jusqu'alors profondément négligées.

Beaucoup d'Allemands semblaient partager le point de vue de Treitschke selon lequel les peuples autrichien et allemand étaient devenus, à partir du XVII^e siècle, de plus en plus étrangers l'un à l'autre¹⁰⁰. La spécificité culturelle de l'Autriche ne pouvait être définie que « négativement », comme « un retard, une sorte d'aberration d'un destin culturel qui aurait dû être un destin allemand »¹⁰¹. L'histoire littéraire de Georg Gottfried Gervinus avait achevé de reléguer l'Autriche au rang de parent pauvre de la nation¹⁰². L'émergence de la germanistique autrichienne, dès la fin du XIX^e siècle, s'explique en partie par le désir de réparer cette injustice. August Sauer, le maître de Nadler, avait proposé une interprétation valorisante de la pluralité « inhérente à l'idée d'Autriche »¹⁰³. C'est ce qu'entendait aussi faire Nadler dans son *Histoire littéraire*.

⁹⁷ A l'éditeur des annales de la Société Goethe, Hofmannsthal écrit en 1919 : « Ich verdanke diesem Werk [...] Ermutigung, Bestätigung, Zusammenfassung » (lettre du 3 février 1919 à Hans Gerhard Gräf, reproduite par Werner Volke dans « Hugo von Hofmannsthal und Josef Nadler in Briefen », in : *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 18^{ème} année, 1974, p. 37-88, ici p. 55).

⁹⁸ Dans une lettre du 23 novembre 1919 à l'éditeur Hugo Bruckmann et sa femme, Hofmannsthal expose l'une des raisons de son attrait pour l'*Histoire littéraire* de Nadler : « [Das Werk ist] aufgebaut auf einem wunderbar particularistisch-unitarischen Gedanken », lettre reproduite par Werner Volke in : *art. cit.*, p. 57.

⁹⁹ Le discours *Österreich im Spiegel seiner Dichtung* mettait déjà en évidence les spécificités des territoires dont se composait l'Empire austro-hongrois (RA2, p. 13-25, not. p. 17). Toutefois, la lecture de la version typographiée du discours ainsi que des nombreuses notes dont celui-ci procède ne permet pas de déceler une influence quelconque des thèses de Nadler.

¹⁰⁰ Voir sur ce point Erich Zöllner, *Der Österreichbegriff: Formen und Wandlungen in der Geschichte*, Munich : Oldenburg, 1988, p. 88 (note 3), ainsi que Walter Weiss, « Ausblick auf eine Geschichte österreichischer Literatur », in : *Literaturgeschichte: Österreich. Prolegomena und Fallstudien*, Wendelin Schmidt-Dengler et al. (éd.), Berlin : E. Schmidt, 1995, p. 19-28, not. p. 21.

¹⁰¹ Cf. Jacques Le Rider, « Peut-on parler d'une littérature autrichienne ? », in : *Revue germanique internationale*, n° 8, 1997, p. 201-211, ici p. 205.

¹⁰² Cf. Johann Sonnleitner, « Razzien auf einen Literaturhistoriker. Gervinus und die österreichischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts », in : *Literaturgeschichte: Österreich, op. cit.*, p. 158-180, ici p. 162-163.

¹⁰³ Cf. Jacques Le Rider, « Peut-on parler d'une littérature autrichienne ? », *art. cit.*, p. 202.

Le rejet actuel dont Nadler fait l'objet semble d'autant plus catégorique que ses thèses jouissaient, jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, d'un certain crédit¹⁰⁴. Cette réaction provient de l'emploi par le germaniste de critères biologiques pour expliquer l'existence, chez les différentes souches germaniques, d'aptitudes littéraires distinctes. Nadler a usé de cette méthode pour définir une germanité fondée sur des principes ethniques et culturels immuables puisant à un foyer originel dans les contrées septentrionales de l'Allemagne. Il entendait ainsi cautionner le discours racial du national-socialisme, dont il fut un partisan. Au regard des finalités servies par cette méthode, les travaux de Nadler ne pouvaient qu'appeler une condamnation. Celle-ci tend pourtant à masquer certains traits de *l'Histoire littéraire*, notamment dans sa première version. Une relecture des passages consacrés à l'Autriche révèle que l'auteur a dû assouplir certains principes de sa théorie qui sont aussi les plus contestables. Ces particularités facilitaient un traitement plus libre de ses propos, dont attestent justement les essais d'Hofmannsthal.

2. 2. 2. Particularités de la première version de *l'Histoire littéraire* de Nadler et conséquences

L'analyse des caractéristiques de la souche « bavaro-autrichienne » dans *l'Histoire littéraire* se répartit entre le premier et le troisième volume, où elle est plus amplement développée. Le premier, consacré aux « souches primitives », comprend aussi une description du peuple bavarois, dont procèdent les Autrichiens. Désignés comme « Bavarois de l'Est », ceux-ci complètent les tendances observées chez la « souche mère ». Ils développent notamment ses aptitudes pour le théâtre, présentées comme « innées » et héréditaires, et dont les témoignages les plus reculés datent du XI^e siècle. Des pratiques théâtrales similaires sont certes attestées chez les autres souches germaniques¹⁰⁵. Leur permanence chez les peuples de Bavière et d'Autriche constitue pourtant, aux yeux de Nadler, un critère distinctif. Dès lors toutefois qu'il considère l'épanouissement de ces pratiques théâtrales sous le règne des Habsbourg, son point de

¹⁰⁴ La réception des travaux de Nadler au cours du XX^e siècle est retracée par Elias H. Füllenbach dans : « Ein Außenseiter als Sündenbock? Der Fall Josef Nadler », in : *Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur*, vol. 8, cahier 2 (Literatur und Drittes Reich), p. 25-30, not. p. 27-29.

¹⁰⁵ Nadler évoque bien l'existence des jeux de la Passion et de drames liturgiques parents chez les autres souches germaniques, à l'Ouest et au Nord. Toutefois, il explique que ces genres sont particulièrement développés au sein de la souche bavaroise et révèlent chez eux une prédilection pour le jeu théâtral. Il ponctue cette réflexion en ces termes : « Ursprung, Einheit und ununterbrochene Tradition bestimmen [diesen Theatertrieb, P. B.], und die waren bairisch », in: J. Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, volume 1, Regensburg: Habel, 1912, p. 187.

vue se modifie quelque peu. Comme l'a montré Irene Ranzmaier, le troisième volume révèle une application plus nuancée de l'argument biologique¹⁰⁶. Nadler ne pouvait guère nier les apports des peuples latins dans la culture plastique qui s'épanouit, à partir du XVII^e siècle, dans l'espace danubien. A son sens, les liens avec l'Italie permirent la transmission des principes de l'Antiquité qui, après l'étape jugée transitoire de l'humanisme, ont trouvé une expression originale dans l'art baroque¹⁰⁷. Celui-ci manifeste l'intégration des principes païens dans la vision du monde développée par l'Eglise romaine. Postuler une telle relation entre culture latine et souche bavaroise impliquait, on le voit, de tempérer les principes biologiques sur lesquels reposait l'argumentation. Là où ils semblaient perdre de leur pertinence, Nadler pouvait faire valoir le rayonnement politique des Habsbourg sur les territoires ethniquement composite de leur empire¹⁰⁸. La mise à jour de tels liens permettait surtout d'expliquer la fidélité de la sphère bavaro-autrichienne à la foi romaine, autre preuve de sa singularité¹⁰⁹. Ainsi s'expliquerait le fait que la permanence des pratiques scéniques s'accompagne d'un enrichissement continu de celles-ci par des apports étrangers¹¹⁰. Qu'il considère les pièces jouées sur les scènes du Tyrol¹¹¹ ou celles représentées à Vienne¹¹², Nadler ne manque pas d'évoquer ces influences. On peut certes discuter de la pertinence des données factuelles qu'il cite à l'appui de ses propos. Une chose toutefois ne peut être contestée. Dans ce tableau élogieux de la souche bavaro-autrichienne, le critère biologique fait place à des explications beaucoup plus évidentes. Celles-ci ont trait au développement politique de l'empire des Habsbourg ainsi qu'à leurs conséquences culturelles.

¹⁰⁶ Cf. I. Ranzmaier, *op. cit.*, p. 170.

¹⁰⁷ Cf. J. Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, volume 3, Ratisbonne : Habel, 1918, p. 87 et p. 102.

¹⁰⁸ Pour expliquer ces aménagements de l'approche biologique de Nadler, Irene Ranzmaier propose l'interprétation suivante : « Anscheinend sind in der stammeskundlichen Literaturgeschichtsschreibung am Hof der deutschen Krone und eines Vielvölkerstaates jene Einflüsse, die anderswo als fremd ausgewiesen werden, naturgegeben und – so meine These – zumindest zum Teil durch entsprechenden Territorialbesitz der Habsburger (etwa in Italien) gedeckt, wenn nicht sogar legitimiert » (cf. I. Ranzmaier, *op. cit.*, p. 170).

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 172

¹¹⁰ Le cas de l'opéra est particulièrement révélateur. Ce genre avait beau être représenté sur la scène d'un prince germanique, il était traversé d'influences italiennes et françaises, que Nadler n'a jamais contestées (cf. J. Nadler, *op. cit.*, volume 3, p. 87 et p. 99-100). Cette position contraste avec les critiques du germaniste à l'égard des influences françaises perceptibles dans les œuvres littéraires des « souches récentes ». A ses yeux, ces apports étrangers avaient altéré et retardé la manifestation des qualités intrinsèques de ces dernières. Ce paradoxe inhérent à l'argumentation de Nadler a été relevé et commenté par I. Ranzmaier (*op. cit.*, p. 159).

¹¹¹ Ce répertoire offrait selon Nadler une synthèse des réalisations lyriques et théâtrales d'Europe. A propos des scènes du Tyrol, il cite des sources évoquant la représentation de la pièce *Maria Stuart* de Shakespeare, ainsi que du *Zaire* de Voltaire, aux côtés de mystères et d'autres drames liturgiques. Cf. Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, volume 3, *op. cit.*, p. 100.

¹¹² Les influences italiennes et françaises dont témoignent les œuvres représentées à Vienne sont également relevées par le germaniste. Cf. J. Nadler, *op. cit.* (volume 3), p. 22.

La rédaction de ce troisième volet de *l'Histoire littéraire* répondait à une intention très précise. La valorisation des qualités intrinsèques de la souche bavaro-autrichienne devait permettre de prouver son ascendant culturel sur les autres souches germaniques. Compensant les arrangements nécessaires avec le principe biologique, Nadler souligne par exemple l'influence majeure du contexte naturel dans lequel s'est implanté le peuple autrichien¹¹³. La majesté de la vallée du Danube ne l'aurait pas seulement incité à poursuivre sa poussée conquérante vers l'Est. Elle aurait aussi inspiré des passages majeurs du *Chant des Nibelungen*. Nadler attribuait au peuple autrichien l'étape ultime de composition de cette œuvre à partir du matériau fourni par les autres souches germaniques¹¹⁴. Il datait de cette époque l'idée d'un grand empire oriental germanique, dont aurait plus tard résulté celui des Habsbourg. Comme l'explique I. Ranzmaier, Nadler entendait ainsi souligner la manifestation précoce de la singularité et de la grandeur de l'Autriche vis-à-vis des autres territoires germaniques. Son ambition était de renforcer l'antagonisme avec les « souches récentes » du Nord et de l'Est, et notamment avec le peuple prussien¹¹⁵. Il inversait ainsi le déséquilibre que ses travaux tentaient de réparer. Fervent défenseur de la Monarchie danubienne pendant la guerre, Nadler demeura du reste opposé au rattachement de l'Autriche à l'Allemagne en 1919¹¹⁶. La rancœur à l'égard de cet Etat « prussianisé » était encore trop vive pour qu'il puisse, dès cette époque, changer d'attitude. Tout en s'appuyant sur certaines thèses de Nadler, Hofmannsthal se montrait donc plus conséquent que ce dernier dans la poursuite d'un but commun : proposer une synthèse allemande, tout en mettant en valeur les spécificités des œuvres produites sur le sol autrichien. L'écrivain les appréhende néanmoins dans une perspective différente. Tandis que Nadler subordonne les principes esthétiques à des critères ethniques, Hofmannsthal met en avant les premiers et ce qu'ils manifestent : une sensibilité particulière, résultant de la synthèse d'influences culturelles nombreuses et durables sur le sol autrichien.

¹¹³ Ceci ne va pas non plus sans quelques arrangements avec l'idée selon laquelle l'art théâtral, favorisé par le cadre alpestre de son implantation, constituerait une spécificité de la souche bavaro-autrichienne. Voir sur ce point les remarques d'I. Ranzmaier (*op. cit.*, p. 166).

¹¹⁴ Sur la place et la fonction du motif du *Chant des Nibelungen* dans l'argumentation de Nadler, voir I. Ranzmaier, *op. cit.*, p. 168.

¹¹⁵ Nadler ne faisait pas mystère de son aversion pour les Prussiens. A son maître August Sauer, il écrivait en 1913 : « [M]ein Buch ist eine Verherrlichung des bairisch-österreichischen Volkes, mein Buch ist seinem Wesen nach ein Widerspruch gegen das volkstumsfressende Preußen », lettre du 10 mai 1913 à August Sauer, citée par I. Ranzmaier in : *id.*, *op. cit.*, p. 164.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 162-163.

2. 3. Le Festival de Salzbourg : finalité et programme

L'implication d'Hofmannsthal en faveur de Salzbourg se traduit par la rédaction de trois essais. Les deux premiers précèdent de peu la fondation du Festival, tandis que le troisième, rédigé à l'été 1921, anticipe la mise en scène, l'année suivante, du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg*¹¹⁷. De cette époque datent aussi des écrits sur l'esthétique théâtrale qui aident à préciser le contenu des essais. L'étude comparée de ces textes confirme tout d'abord le souhait de faire du Festival l'instrument d'une synthèse européenne, saisie dans le prisme de la germanité. Si Hofmannsthal manifeste par ailleurs un intérêt pour le siècle baroque et son théâtre, il n'entendait pas instrumentaliser ceux-ci au profit exclusif de l'Autriche. Il souhaitait plutôt révéler l'actualité des interrogations qu'ils exprimaient et auxquelles l'Europe se trouvait à nouveau confrontée.

2. 3. 1. Salzbourg : Synthèse germanique sur la scène du théâtre

Norbert C. Wolf relève dans les essais consacrés Salzbourg des conceptions bien distinctes de celles exprimées avant la chute de la Monarchie¹¹⁸. Une confrontation de ces textes parus pendant, puis après la guerre, révèle pourtant une réalité différente. Les propos d'Hofmannsthal contemporains de la fondation du Festival manifestent des parentés assez nettes avec ceux développés pendant le conflit. Les emprunts à Nadler, s'ils conduisent à certaines maladresses, ne modifient pas foncièrement ces positions. Peu après le premier essai, intitulé *Festival allemand à Salzbourg*¹¹⁹, parut un second – sous le titre *Festival de Salzbourg* –, qui en approfondit l'argumentation¹²⁰. Tandis que le premier précise la nature exacte de la germanité manifestée par le Festival, le second met à jour la dimension européenne de ce principe. Les arguments exposés ne sont certes pas sans ambiguïtés et le vocabulaire manifeste clairement l'influence de Josef Nadler. Hofmannsthal s'appuie toutefois sur une conception personnelle de la germanité et des critères esthétiques que le germaniste tendait, pour sa part, à négliger.

¹¹⁷ Le titre et le contenu de ces essais vont être évoqués dans le paragraphe suivant.

¹¹⁸ Norbert C. Wolf voit dans la chute de la Monarchie austro-hongroise l'origine d'une modification profonde des finalités attribuées par l'écrivain au Festival. Cf. N. C. Wolf, *op. cit.*, p. 69.

¹¹⁹ L'article conçu par son auteur comme une esquisse de programme parut dans le numéro d'avril de l'organe de presse de la *Festspielhaus-Gemeinde* intitulé *Mitteilungen der Salzburger Festspielhaus-Gemeinde*. Sur les circonstances précises de cette publication, voir SW XXXIV, *Deutsche Festspiele zu Salzburg*, « Entstehung », p. 1036-1037.

¹²⁰ Cet article a été rédigé à l'été 1919. Il en existe deux versions, l'une imprimée sous forme d'un dépliant, l'autre sous celle d'un « leporello », c'est-à-dire d'un petit livre en accordéon. Ce texte est conçu comme une succession de questions qui sont chacune suivies d'une courte réponse. Cf. RA2, *Die Salzburger Festspiele*, p. 258-263. Voir également SW XXXIV, *Die Salzburger Festspiele*, « Entstehung », p. 1048.

Tout en soulignant les particularités culturelles des peuples installés au Sud de la sphère germanique, Hofmannsthal rappelle la relative cohérence de cette dernière. Elle ressort entre autres de la présence d'éléments communs aux productions culturelles de part et d'autre de la ligne du Main. Parmi eux figurent certaines pratiques scéniques qui, développées au Sud du Saint-Empire, ont ensuite rayonné dans tout l'espace germanique. Les œuvres de Goethe et de Schiller en constitueraient une preuve éloquente. Quoiqu'elle emprunte une voie spécifique, cette argumentation rappelle celle élaborée pendant la guerre. On retrouve l'idée d'une polarité essentielle de la germanité, incarnée par les peuples autrichien et allemand¹²¹. La préservation de leurs particularités respectives semblait, dès l'époque du conflit, indispensable à l'illustration des différentes facettes de la nation allemande. Prudemment suggérée en 1915¹²² puis en 1916¹²³, cette conviction est réitérée à l'issue de la guerre. Formulée dans un texte inédit de 1921¹²⁴, elle apparaissait aussi dans l'essai d'avril 1919 et trouvait dans le projet de Salzbourg un soutien potentiel¹²⁵. Le moyen employé pour défendre ce point de vue ne laisse pas ce faisant d'étonner. Parler d'une dette essentielle de Goethe et de Schiller envers les pratiques théâtrales de l'Autriche revient à prendre le contre-pied de ceux qui voient dans leurs œuvres la manifestation d'une supériorité allemande sur ce pays¹²⁶. Un examen plus attentif permet toutefois de montrer la pertinence relative des propos d'Hofmannsthal.

Un premier élément de rapprochement entre les deux écrivains de Weimar et les pratiques scéniques au Sud de l'Allemagne consiste en l'opéra. L'œuvre de Mozart

¹²¹ Pour désigner la réalité complexe de la germanité incarnée par les peuples d'Allemagne et d'Autriche, Hofmannsthal emploie l'expression « das im tiefsten polare deutsche Wesen » (RA2, *Deutsche Festspiele zu Salzburg*, p. 255).

¹²² Rappelons que l'essai *Wir Österreicher und Deutschland* avait souligné l'importance d'une interaction durable entre l'Autriche et l'Allemagne. Hofmannsthal y évoquait les richesses apportées par Mozart à l'Allemagne, auxquelles celles offertes par Beethoven à l'Autriche avait constitué une juste récompense (RA2, *Wir Österreicher und Deutschland*, p. 395).

¹²³ Le discours *Österreich im Spiegel seiner Dichtung* avait été l'occasion d'introduire la notion de « dualisme » – comprise dans un sens positif – pour expliciter les rapports entre Autriche et Allemagne. (RA2, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, p. 22). Cette notion était complétée par celle de « polarité », qui figurait dans les brouillons des discours prononcés en Norvège et en Suède à l'automne 1916 (RA2, *Notizen zu Reden in Skandinavien*, p. 35). Elle y était employée dans un sens assez proche de celui illustré par l'expression « polares deutsches Wesen » présente dans l'essai d'avril 1919 (RA2, *Deutsche Festspiele zu Salzburg*, p. 255)

¹²⁴ Il s'agit du texte *Bemerkungen* déjà cité (voir *supra*, paragraphe 2. 1.).

¹²⁵ Comme il a été rappelé deux notes plus haut, le premier essai consacré à Salzbourg comporte l'expression « das im tiefsten polare deutsche Wesen ». Cette idée est en outre reprise dans un texte de 1922 accompagnant la publication de la revue *Neue Deutsche Beiträge*, dont Hofmannsthal est le principal fondateur (cf. RA2, "*Neue Deutsche Beiträge*". *Anmerkungen des Herausgebers [zu Heft I]*, p. 200).

¹²⁶ Ce point de vue était notamment défendu par Georg G. Gervinus, qui s'appuyait sur les œuvres représentatives du classicisme de Weimar pour identifier les qualités inhérentes à la littérature allemande. Voir sur ce point Johann Sonnleitner, « Razzien auf Literaturhistoriker. Gervinus und die österreichischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts », *art. cit.*, p. 163.

crystallise aux yeux d'Hofmannsthal les tendances complémentaires de la germanité et en offre la synthèse. Celle-ci, préparée par son compatriote Christoph Willibald Gluck, aurait également inspiré les écrivains établis à Weimar. Les drames classiques de Schiller, qu'Hofmannsthal décrit comme « une lutte pour atteindre la forme de l'opéra sans musique »¹²⁷, trahissent cette influence¹²⁸. Ils révèlent surtout l'orientation de la réforme des pratiques dramatiques et théâtrales inaugurées, avec Goethe, à l'issue du XVIII^e siècle. Cette réforme prenait le contrepied des principes introduits par Gottsched, qui subordonnait l'œuvre dramatique à l'impératif de vraisemblance¹²⁹. Du monde, les deux écrivains voulaient offrir non le reflet mais le symbole. Pour cette raison, ils s'inspirèrent du genre de l'opéra que Gottsched méprisait. Le caractère non mimétique de la trame dramatique, ainsi que le recours au registre allégorique ou symbolique, faisaient de l'opéra un modèle à suivre¹³⁰. La *Fiancée de Messine*, conçue comme une tragédie avec chœurs, révèle l'attrait exercé sur son auteur par Gluck et son œuvre. Celle-ci, qu'Hofmannsthal désigne non sans provocation comme la « renaissance de la tragédie depuis la matrice de la musique »¹³¹, prônait un meilleur équilibre entre les parties chorales, les parties récitantes et l'élément chorégraphique. Inspirée de la tragédie lyrique française, l'œuvre réformiste de Gluck s'appuyait en outre sur un matériau dramatique puisé dans la mythologie antique¹³². Les œuvres conçues par Schiller dans l'esprit de Weimar résultent d'une réception productive de cette synthèse d'influences antiques,

¹²⁷ « [E]in Ringen um die Oper ohne Musik » (RA2, *Deutsche Festspiele zu Salzburg*, p. 255). Hofmannsthal désigne par cette expression les pièces conçues par Schiller dans l'ultime phase de sa production, alors qu'il travaillait avec Goethe au renouvellement des formes dramatiques.

¹²⁸ Cette affirmation est confirmée par Tina Hartmann dans son étude consacrée aux livrets d'opéra de Goethe. Analysant la correspondance de ce dernier avec Schiller, elle explique : « Ausgerechnet Schiller, der bis dato keine besondere Vorliebe für das Musiktheater hegte, bringt hier die Oper als Vorbild dieser neuen Verfahrensweise ein [...]. Dass er dabei [...] klar Glucks Reformoper vor Augen hatte, macht nicht zuletzt der Verweis auf die Wiege der antiken Tragödie deutlich: Bekanntlich wollten Calzabigi [der italienische Librettist, P. B.] und Gluck wie Jahrhunderte zuvor die Florentiner Camerata [...] ihre Reformoper als eine Wiederbelebung der antiken Musiktragödie verstanden wissen » (Tina Hartmann : *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, "Faust"*, Tübingen : Niemeyer, 2004, p. 319). Sur la réforme de l'opéra introduite par Gluck, voir *infra*, note 132.

¹²⁹ Les principes de cette réforme, formulés par Gottsched dans la préface à sa pièce *Der sterbende Cato* (1732), sont résumés par Erika Fischer-Lichte dans son étude consacrée à l'histoire du théâtre allemand (E. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen : Francke, 1993, p. 88-93).

¹³⁰ Sur ce point, on peut se reporter à l'étude de Tina Hartmann, qui évoque les caractéristiques du genre de l'opéra mises en relief par Goethe et Schiller. Ceux-ci souhaitaient s'en inspirer pour inaugurer, à Weimar, une réforme du genre dramatique et des pratiques théâtrales (T. Hartmann, *op. cit.*, p. 327-330).

¹³¹ « Glucks Drama war Wiedergeburt antiker Tragödie aus der Musik », explique Hofmannsthal dans l'essai d'avril 1919 (RA2, p. 256). Cette expression s'inspire du titre de l'ouvrage de Friedrich Nietzsche *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), par lequel le philosophe rendait hommage au drame musical wagnérien.

¹³² Sur les principes de la réforme de l'opéra menée par Gluck et le librettiste italien Calzabigi, voir le paragraphe de l'étude de Tina Hartmann qui analyse l'influence du compositeur autrichien sur Goethe et son activité de librettiste (T. Hartmann, *op. cit.*, p. 265-270).

romanes et germaniques. Quant à celles de Goethe, elles manifestent un attrait durable pour le genre de l'opéra et, plus largement, pour le siècle baroque.

L'élément proprement théâtral de l'œuvre de Goethe résulte selon Hofmannsthal d'une « grandiose somme de toutes les formes théâtrales ayant germé dans les provinces méridionales de la sphère germanique »¹³³. Cette affirmation, si elle trouve dans les travaux de Nadler un appui, provient avant tout d'une connaissance intime de l'œuvre de Goethe. Dès 1914, Hofmannsthal avait attiré l'attention de ses contemporains sur les livrets d'opéra produits par ce dernier¹³⁴. Il avait notamment rappelé l'existence d'un livret conçu comme la suite de *La Flûte enchantée* de Mozart¹³⁵. Les principes de composition de ce livret recourent ceux employés pour le *Faust*, et notamment sa seconde partie¹³⁶. L'essai d'avril 1919 ne fait que poursuivre cette réflexion en élargissant la perspective aux deux parties de la tragédie. Les remarques formulées sont du reste confirmées par l'analyse scientifique.

Que le « Prologue au ciel » de la tragédie renouvelle le motif baroque du théâtre du monde est depuis longtemps établi¹³⁷. La source directe de ce motif est en revanche moins connue. Goethe semble s'être inspiré du livret d'*Il Pomo d'oro*, œuvre du compositeur Antonio Cesti et du librettiste Francesco Sbarra donnée à Vienne en 1668¹³⁸. Cette *fiesta teatrale*, qui constitue une forme primitive de l'opéra, décline le motif du monde comme

¹³³ « [W]as in Goethe wahrhaft theatralisches Element war [...] ist ein großartiges Übereinanderschichten aller theatralischen Formen, die dem süddeutschen Boden entsprossen sind [...] », RA2, *Deutsche Festspiele zu Salzburg*, p. 255.

¹³⁴ Sollicité par la maison Ullstein pour l'édition des œuvres intégrales de Goethe, Hofmannsthal a rédigé la préface du volume qui contient les livrets d'opéra de l'écrivain. Ce texte, conçu au début de l'année 1914, n'a paru, avec la collection, qu'en 1923 (cf. RA1, *Einleitung zu einem Band von Goethes Werken, enthaltend die Singspiele und Opern*, p. 443-448 ainsi que SW XXXIV, *Goethes Opern und Singspiele*, « Entstehung », p. 1070-1071).

¹³⁵ Le projet de rédiger une suite de l'opéra de Mozart résulte du succès rencontré par celui-ci lorsqu'il fut représenté à Weimar en 1794. La rédaction du livret, intitulé *Der Zauberflöte zweyten Theil*, se poursuit par intermittence jusqu'en 1803, sans toutefois jamais aboutir. Sur les circonstances de rédaction du livret et sa composition, voir Tina Hartmann (*op. cit.*, p. 299-301).

¹³⁶ La description par Hofmannsthal du livret *Der Zauberflöte Zweyter Theil* et celle de la seconde partie du *Faust* présentent des similitudes frappantes, notamment perceptibles dans les termes employés, Cf. RA2, p. 444-445 et 447-448.

¹³⁷ Richard Alewyn rapproche le prologue de *Faust* de la configuration des drames de Calderón et des jésuites. Ces œuvres révèlent des âmes prises dans la lutte opposant les forces de Dieu à celles de Satan. « Wenn Goethes großes Weltspiel », écrit Alewyn, « mit einem Disput beginnt zwischen dem Herrn und Mephistopheles über die Seele Fausts, der zu einer Wette führt, und wenn dieses Drama selbst nichts ist als der Austrag dieser Wette, die mit dem Triumph der himmlischen über die höllischen Heerscharen endet, dann ist es eben damit nichts anderes als der letzte und größte Ausläufer des barocken Welttheaters », cf. R. Alewyn, « Der Geist des Barocktheaters », in : *id.*, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, Munich : Beck, 1989, p. 60-90, ici p. 70.

¹³⁸ Ce livret, dont la présence dans la bibliothèque de Goethe est attestée, constitue, selon les propos de Tina Hartmann « eine theatergeschichtlich sehr einflussreiche Quelle für die barocke Welttheaterkonzeption » (*id.*, *op. cit.*, p. 354). Quant aux œuvres de Calderón, elles ne semblent pas avoir directement influencé l'écrivain. Il n'en existait pas encore de version traduite en allemand et Goethe ne maîtrisait pas suffisamment l'espagnol pour lire les textes en langue originale (cf. *ibid.*).

un théâtre sous la forme d'un voyage inauguré et conclu dans le ciel et menant successivement sur terre et dans les limbes¹³⁹. Goethe a certes fait un usage très différent de la métaphore, qu'il redouble dans sa tragédie par le « Prologue sur le théâtre »¹⁴⁰. Son œuvre ne révèle pas moins une confrontation productive avec l'héritage baroque illustré sur les scènes de Vienne ou par le théâtre des jésuites. L'œuvre de Cesti a également inspiré la rédaction de la seconde partie du *Faust* et notamment celle de la « Nuit de Walpurgis classique » (« Die klassische Walpurgisnacht »). Celle-ci manifeste aux yeux d'Hofmannsthal une utilisation productive des thèmes antiques¹⁴¹. Tina Hartmann montre pour sa part que Goethe possédait avec l'œuvre de Cesti un exemple réussi d'appropriation des thèmes antiques combinés dans une forme lyrico-dramatique¹⁴². Cette œuvre offrait, avec l'opéra de Gluck, l'une des principales sources d'inspiration de Goethe, même si celui-ci a largement renouvelé ces pratiques¹⁴³. Quant au livret de la *Seconde partie de la Flûte enchantée*, dont la rédaction est intimement liée à celle du *Faust*¹⁴⁴, Tina Hartmann montre qu'il s'inspirait aussi des formes précoces de l'opéra. Goethe rehausse l'opposition des forces antagonistes dans l'opéra de Mozart d'une dimension cosmologique qui rappelle le motif baroque du monde comme théâtre. Tout en utilisant les techniques de l'opéra moderne, il renouait avec la forme primitive de l'opéra baroque, dont l'œuvre de Cesti constituait l'un des exemples les plus accomplis¹⁴⁵.

Hofmannsthal, bien qu'il ignorât vraisemblablement ces sources, témoignait d'un instinct esthétique assez sûr. Celui-ci lui avait permis de mettre à jour, dès 1914, les liens

¹³⁹ Les particularités de l'œuvre désignée comme « festa teatrale » ainsi que celles d'*Il Pomo d'oro*, représentative du genre, sont décrites par Tina Hartmann dans son étude (cf. T. Hartmann, *op. cit.*, respectivement p. 488-489 et p. 354-355).

¹⁴⁰ Tina Hartmann met en évidence la structure en miroir des deux prologues du *Faust*. Elle permettait de proposer un traitement ironique du motif du monde comme un théâtre, tel qu'il était traditionnellement représenté dans les œuvres baroques (cf. *op. cit.*, p. 355).

¹⁴¹ RA2, *Deutsche Festspiele zu Salzburg*, p. 256. A propos de cette scène de la seconde partie du *Faust*, Hofmannsthal formulait en 1914 le commentaire suivant : « [Es] ist Zwischenglied und doch ein schönes Ganzes, es ist die Vereinigung schöner Weltelemente, ein feierlicher Akt, eine Art von durchgeistigter Orgie: es ist abermals ein Fest, ein kosmisches Fest – und ist nicht in dem Wort Kosmos selber, einem tiefsinnig sinnlichen Kunstwort des griechischen Denkens, die Welt einem Schmuck, einem Fest gleichgesetzt? » (RA1, p. 448). Pour subjective qu'elle soit, cette description recoupe assez bien les informations fournies par Tina Hartmann sur le genre du « festa teatrale » et son influence sur la composition de cette scène (voir note suivante).

¹⁴² Tina Hartmann, *op. cit.*, p. 489.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 489-490.

¹⁴⁴ Goethe a lui-même relevé la parenté du livret avec la première partie du *Faust* et l'évoque dans sa correspondance avec Schiller. Voir les lettres de mai 1798 citées par Tina Hartmann (*op. cit.*, p. 346).

¹⁴⁵ A propos du traitement par Goethe du thème central de l'opéra de Mozart, Tina Hartmann note : « In der *Zauberflöte* [verdichtet] Goethe die bei Mozart aus der volkstümlichen Zauberoper entwickelten Elemente des Kampfes Licht gegen Finsternis zu einer symbolischen Weltanschauung, die sich direkt von der barocken Welttheatertradition herschreibt. Damit begibt er sich [...] thematisch wieder an den Ursprung der Oper: In die Nähe des frühen barocken Festspiels, aus dem die opera seria hervorgegangen war », in : T. Hartmann, *op. cit.*, p. 314.

unissant certaines œuvres de Goethe à la forme baroque du « Festspiel ». Dans sa préface au *Divan occidental-oriental*, il désignait la seconde partie du *Faust* comme un enchaînement continu de « fêtes », dont résultait « la quintessence de toutes les fêtes »¹⁴⁶. En tant que telle, elle offrait une vision condensée du destin de Faust et de celui de l'humanité par son entremise. Cette véritable fête des sens offerte au publique ne le cédait en rien à la valeur symbolique de l'œuvre. La combinaison de cette dimension sensible et spirituelle, qui renouvelle le principe des festivités grandioses du siècle baroque, justifiait l'intégration du *Faust* au répertoire de Salzbourg, à côté des opéras de Mozart¹⁴⁷. Etablir des rapprochements entre l'œuvre de Goethe et celles issues des contrées méridionales du Saint-Empire ne signifiait pas pour autant restreindre l'étendue des influences dont chacune était traversée. L'apport autrichien consiste non dans la transmission de caractères originaux mais dans celle d'un faisceau d'influences combinées sur le sol autrichien et redéployées ensuite dans toute l'Europe.

Dans un Etat qui attirait les plus brillants artistes d'Italie et où l'italien a longtemps été l'une des principales langues de communication¹⁴⁸, il paraissait évident que les influences latines fussent fortes et durables. Que l'élément latin soit constitutif de l'œuvre de Mozart ne pouvait étonner¹⁴⁹. De même, le fait que Gluck ait choisi la France pour développer sa réforme de l'opéra s'explique en grande partie par le soutien qu'il y pouvait trouver auprès de son ancienne élève de chant, Marie-Antoinette d'Autriche, épouse de Louis XVI¹⁵⁰. Rappelons enfin que l'œuvre de Calderón a, du fait de l'influence de la

¹⁴⁶ A propos de la seconde partie du *Faust*, Hofmannsthal écrivait en 1914 : « [D]er zweite [Teil, P. B.] ist eine Kette von Festen und Feierlichkeiten [...], er ist, als Ganzes genommen, das Fest aller Feste [...] ». A cette remarque fait écho la description de cette œuvre comme « das Schauspiel aller Schauspiele », dans le second essai de 1919 consacré au Festival (RA2, *Die Salzburger Festspiele*, p. 259). Les commentaires d'Hofmannsthal sur cette partie de l'œuvre de Goethe, relativement peu connue, ont également été relevés et analysés par Volkmar Hansen dans l'article « Zur Logenfeier des 3. September 1825 », in : *Jeux et fêtes dans l'œuvre de J. W. Goethe. Actes du colloque de Strasbourg, 22-24 septembre 1999*, Denise Blondeau et al., (éd.), Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg [Faustus : Etudes germaniques], 2000, p. 11-20 et notamment p. 17.

¹⁴⁷ Dans le second essai de 1919, Hofmannsthal justifie la place du *Faust* aux côtés des opéras de Mozart dans le répertoire du Festival en ces termes : « [D]er *Faust* ist das Schauspiel aller Schauspiele [...] und reich genug an Sinnfälligem, Buntem, Bewegtem, um das naivste Publikum ebenso zu fesseln wie den Höchstgebildeten », RA2, *Die Salzburger Festspiele*, p. 259.

¹⁴⁸ Voir sur ce point l'article de Pierre Béhar intitulé « L'identité autrichienne et l'Europe », in : *L'Autriche et l'idée d'Europe*, Actes du 29^{ème} congrès de l'AGES de mai 1996, Dijon : Editions universitaires de Dijon, 1997, p. 55-59, ici p. 57.

¹⁴⁹ C'est en ce sens qu'il faut comprendre la remarque suivante : « Das romanische Element in [Mozarts] Leben ist nicht Akzidenz, nicht Zeitmode, sondern ewig und notwendig und Weltbrücke », RA2, *Deutsche Festspiele zu Salzburg*, p. 256.

¹⁵⁰ Certes, Hofmannsthal n'évoque pas l'ancrage de la réforme de Gluck sur le sol français, ni l'influence de la tragédie lyrique sur son œuvre. Pour quelqu'un cependant qui, durant la guerre, avait célébré le Prince Eugène – fils du Comte de Soissons, Duc de Carignan et de la nièce du cardinal Mazarin – comme le plus grand Autrichien, ces interactions entre Autriche, France et Italie allaient de soi et étaient constitutives du peuple autrichien. Sur le Prince Eugène, voir RA2, *Worte zum Gedächtnis des Prinzen Eugen*, p. 376.

compagnie des jésuites en Autriche, connu en ce pays une diffusion massive et précoce. En 1924, Hofmannsthal identifiait dans l'ouverture européenne du patrimoine théâtral autrichien l'une de ses plus grandes richesses¹⁵¹. Il rappelait le rôle de l'Empereur Leopold I^{er}, qui a attiré à sa cour les plus grands artistes du continent. Vienne n'était pas la capitale artistique d'un pays mais celle de l'Europe et incarnait par ce biais l'esprit d'une époque¹⁵². La cour de l'Empereur germanique était devenue le lieu d'une synthèse des arts européens, laquelle s'était ensuite diffusée dans toute l'Europe. Si le matériau réuni était bien cosmopolite, l'acte et le fruit de la synthèse étaient, eux, proprement germaniques. En soulignant la dette de Goethe envers le patrimoine développé dans le Sud de la sphère germanique, Hofmannsthal rappelait qu'il était l'héritier de cette pratique synthétique qui, portée par les ambitions universelles des Habsbourg, avait atteint, dans leur empire, un premier sommet. Cette conviction s'appuyait sur une conception particulière de la nation allemande dont on trouve des échos aussi bien dans les essais consacrés à Salzbourg que dans les textes qui leur sont contemporains.

Si Hofmannsthal souligne dès 1919 l'ancrage germanique du festival, il précise aussi en quel sens il convient de l'envisager. Allemand, ce répertoire devait l'être au sens même où Goethe l'avait entendu, c'est-à-dire ouvert sur l'Europe et désireux d'en honorer les richesses. De même que la scène du théâtre de Weimar avait accueilli les œuvres des plus grands dramaturges et compositeurs européens¹⁵³, Hofmannsthal ne pouvait concevoir pour Salzbourg de programme qui ne manifeste les liens indissolubles entre la germanité et l'Europe¹⁵⁴. Shakespeare et Molière y trouvaient tout aussi bien leur place que Schiller

¹⁵¹ Cette remarque figure dans l'article "*Denkmäler des Theaters*" (RA2, p. 325-238, ici p. 327). Ce texte parut en 1924 à l'occasion de la publication des fonds de la Bibliothèque nationale d'Autriche, et d'institutions associées, consacrés au théâtre et aux autres arts scéniques (*Denkmäler des Theaters: Inszenierung, Dekoration, Kostüm des Theaters und der großen Feste aller Zeiten*, 12 volumes, Vienne : Krieg ; Munich : Piper, 1925-1930).

¹⁵² A propos du rôle de Leopold I^{er} et de la ville de Vienne dans le développement artistique du XVII^e siècle, Hofmannsthal explique : « Um ihn [Leopold I., P.B.] sammelte sich alles an europäischen Kräften, was nötig war, um ein wahrhaftes Zentrum zu schaffen: Zentrum nicht der Kunst eines Landes sondern Europas, Verwirklichung eines gigantisch ausgreifenden, dennoch der Maße noch teilhaftigen, ja die Maße verherrlichenden Zeitgeistes [...] », RA2, "*Denkmäler des Theaters*" (1924), p. 327.

¹⁵³ Erika Fischer-Lichte rappelle le souhait de Goethe d'ouvrir le répertoire de Weimar aux œuvres des auteurs antiques grecs et latins, aussi bien qu'à celles de Shakespeare, de Calderón, de Corneille, de Racine ou encore de Molière (Cf. E. Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 156). Tina Hartmann ajoute que le théâtre de Weimar avait accordé dans les années 1790 une large place à l'opéra, en proposant de nombreuses œuvres de Mozart ainsi que celles de compositeurs français ou originaires d'Italie (cf. Tina Hartmann, *op. cit.*, p. 270-271).

¹⁵⁴ Le second essai consacré à Salzbourg met en évidence cette dimension de la germanité ouverte sur l'Europe qu'Hofmannsthal souhaitait défendre. A la question elliptique « Also ein deutsches nationales Programm? », succède la réponse : « Deutsch und national in dem Sinn, wie sich die großen Deutschen zu Ende des achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, die gültigen Lehrer der Nation, die nationale Schaubühne dachten: es war ihnen selbstverständlich, die Antike einzubeziehen, und selbstverständlich, den Shakespeare wie den Calderón und den Molière nicht außen zu lassen », RA2, *Die Salzburger Festspiele*, p. 259.

et Goethe¹⁵⁵. De même, l'opéra italien devait figurer aux côtés des œuvres de Mozart et de Beethoven¹⁵⁶. Enfin, le Festival entendait aussi célébrer des artistes de Russie, laquelle contribuait largement au renouvellement des arts scéniques en Europe. L'invitation des chanteurs de l'opéra de Leningrad¹⁵⁷ à Salzbourg en 1928 participait du souhait d'illustrer les évolutions des pratiques théâtrales en Europe depuis le début du XX^e siècle¹⁵⁸. Ce choix révèle aussi en quel sens Hofmannsthal désirait promouvoir la nation allemande dans son expression la plus élevée.

Quelques mois avant la publication du troisième essai consacré à Salzbourg, Hofmannsthal rappelait que la nation allemande ne revêtait en aucune façon un caractère « original »¹⁵⁹. Elle ne possède pas de qualités intrinsèques, telles qu'elles sont attribuées par Nadler aux différentes souches germaniques. La nation allemande est au contraire le fruit d'un processus permanent d'appropriation et de combinaison des richesses d'autrui¹⁶⁰. En résulte un patrimoine qui lui est tout à fait propre. La germanité s'exprime dans le geste d'appropriation et de synthèse de ces apports. Elle consiste moins en une essence qu'en un acte, par lequel elle manifeste sa grandeur et sa singularité. Le Festival permettait quant à lui la reproduction de ce geste. Il devait aider les membres de la nation allemande à atteindre une compréhension plus juste de celle-ci et de sa participation

¹⁵⁵ *Der eingebildete Kranke*, d'après le texte de Molière, fut représenté à Salzbourg en 1923. *Ein Sommernachtstraum*, mis en scène par Reinhardt, fut donné en 1927. Si aucune pièce de Calderón ne figure au répertoire, celle d'Hofmannsthal, inspirée du *Grand Théâtre du monde* a été jouée à deux reprises, en 1922 puis en 1925. Un récapitulatif des œuvres données à Salzbourg figure à la fin de l'étude de Michael P. Steinberg (*op. cit.*, p. 240-241).

¹⁵⁶ Pratiquement toutes les éditions du Festival comportent, dans la première décennie, des opéras de Mozart ainsi que de compositeurs italiens comme Pergolèse (*La serva padrona* figure au programme de 1926) ou encore Donizetti (*Don Pasquale* est donné en 1930). *Fidelio* de Beethoven figure quant à lui au programme de 1929 et est repris les années suivantes (cf. M. P. Steinberg, *op. cit.*, p. 240).

¹⁵⁷ Il s'agit du Théâtre Mariinski, qui rassemblait une compagnie d'opéra et de ballet dans laquelle s'était notamment illustré le danseur Nijinski, au début du XX^e siècle.

¹⁵⁸ Les chanteurs russes donnèrent entre autre l'opéra *Katcheï l'Immortel* de Rimski-Korsakov ainsi que *Le Convive de pierre*, opéra d'Alexandre Dargomyjski inspiré de l'œuvre de Pouchkine et déclinant le thème de Don Juan. Pour justifier ce choix audacieux, le Comité artistique publia un communiqué où figurent les propos suivants : « Das russische Theater ist bekanntlich für die Entwicklung des neuzeitlichen Bühnenstils in vieler Beziehung vorbildlich und richtunggebend und hat als Sprechtheater und Ballett seinen Weltruf bereits an den größten Bühnen Deutschlands und Österreichs gerechtfertigt », cité in : Edda Fuhrich, Gisela Prossnitz, *Die Salzburger Festspiele*, *op. cit.*, p. 83-84.

¹⁵⁹ C'est ce que rappelle l'écrivain dans l'article « Bibliotheca mundi », déjà cité. Il y explique entre autres : « Man muss [...] die eigene Nation so darstellen wie sie ist: also die deutsche nicht als Originalnation schlechweg [...] », RA2, « *Bibliotheca mundi* », p. 134. Sur la conception hofmannsthaliennne de la nation, et en particulier de la nation allemande, voir *supra*, chapitre 3, 2^{ème} sous-partie.

¹⁶⁰ Hofmannsthal décrit le geste par lequel la nation allemande se renouvelle sans cesse comme « [ein] rastlose[s] Auflösen und Neuverbinden ». Plus haut dans l'article, il rappelait des propos attribués au philosophe et physicien Lichtenberg : « Lichtenberg nannte die Deutschen, was das Geistige anlangt, Raffineurs von Zucker, den die anderen Nationen gepflanzt und gesotten haben ». Développant cette idée, l'écrivain explique : « Die Zeitalter der schöpferischen Übersetzung, der Aneignung, der Nachahmung waren nicht unter den kleinen, sondern unter den großen Zeitaltern der Deutschen », RA2, « *Bibliotheca mundi* », p. 133-134.

essentielle à l'Europe. Nier cet apport était se renier soi-même¹⁶¹. Le Festival entendait donc lutter contre un tel avilissement. Que l'accueil des artistes russes se soit heurté à une très forte incompréhension pouvait certes s'expliquer par le contexte politique¹⁶². Cette réaction montrait surtout la difficulté de la tâche qu'Hofmannsthal s'était assignée et le courage que nécessitait sa réalisation.

Les essais de 1919, s'ils trahissent l'attrait exercé par les travaux de Nadler, manifestent avant tout une continuité remarquable avec les idées développées pendant la guerre. Il s'agissait de défendre une conception de la germanité révélant les liens étroits entre ses représentants et les autres peuples d'Europe. A cette fin, l'écrivain entendait promouvoir une conception spécifique de l'institution théâtrale. Celle-ci ne devait pas manifester seulement la richesse du patrimoine culturel germanique et sa dimension cosmopolite. Il s'agissait aussi d'exprimer les fondements spirituels de l'Europe. Que le Festival de Salzbourg se distingue ce faisant de celui célébré à Bayreuth, voilà ce qu'il convient à présent de montrer.

2. 3. 2. Salzbourg en contre-point de Bayreuth

Le premier essai de 1919 frappe autant par les idées qu'il développe que par les noms qu'il tait. La notion de « Festspiel », y lit-on, est constitutive des pratiques théâtrales de l'espace méridional et souligne aussi la spécificité de celui-ci¹⁶³. Plus loin, les villes de Salzbourg et de Weimar apparaissent comme deux pôles de la germanité dont seule l'interaction durable permet d'éclairer la nature de celle-ci¹⁶⁴. De Wagner et Bayreuth, il n'est ici point question¹⁶⁵. Ces noms étaient toutefois bien présents à l'esprit de l'écrivain,

¹⁶¹ A l'issue du second essai de 1919, Hofmannsthal explique que les efforts pour permettre la création du Festival de Salzbourg manifestent la foi dans cet esprit européen qui avait animé Goethe et Herder. Le Festival devait en devenir à présent le symbole: « [Dieser Glaube an Europa] ist das geistige Fundament unseres geistigen Daseins. Ihn mit deutlichen Worten zu verleugnen, hätte niemand den Mut, so kommt alles darauf an, dass er durch aufbauende Taten immer wieder bekannt werde ». RA2, *Die Salzburger Festspiele*, p. 262.

¹⁶² Edda Fuhrich et Gisela Prossnitz évoquent la campagne de presse haineuse suscitée par l'invitation des artistes russes à Salzbourg. Leur venue est dénoncée comme une percée bolchevique en Autriche (« ein Bolschewikeneinbruch »). Cette réaction manifeste la crainte, toujours présente en 1926, de voir les bouleversements politiques en Russie s'étendre aux pays d'Europe centrale. Cf. E. Fuhrich, G. Prossnitz, *Die Salzburger Festspiele, op. cit.*, p. 83-84.

¹⁶³ « Der Festspielgedanke ist der eigentliche Kunstgedanke des bayrisch-österreichischen Stammes » : c'est par cette phrase que débute l'essai d'avril 1919 (RA2, *Deutsche Festspiele zu Salzburg*, 255).

¹⁶⁴ « So tritt Weimar zu Salzburg: die Mainlinie wird betont und zugleich aufgehoben. Süddeutsche Stammeseigentümlichkeit tritt scharf hervor und zugleich tritt das Zusammenhaltende vor die Seele. Nicht anders kann als in solcher Polarität das im tiefsten polare deutsche Wesen sich ausdrücken », *ibid.*

¹⁶⁵ Seul le second essai fait référence à Bayreuth : « Bayreuth bleibe wie es ist, aber es dient einem großen Künstler; Salzburg will dem ganzen klassischen Besitz der Nation dienen », RA2, *Die Salzburger Festspiele*, p. 260.

comme l'ont souligné plusieurs critiques¹⁶⁶. Les essais accompagnant la fondation du Festival laissent entrevoir certaines parentés avec Bayreuth. Le souhait de s'affranchir de l'orientation mercantile des théâtres urbains, qui transparait notamment dans le « *Reinhardt-Memoire* »¹⁶⁷, rappelle les positions de Wagner¹⁶⁸. Toutefois, le projet de politique culturelle qui sous-tend l'entreprise de Salzbourg se distingue de celui du compositeur. « Ce qui est élaboré à Bayreuth autour de Wagner, qui est originaire du Nord de l'espace germanique, doit être bâti ici [à Salzbourg, P. B.] autour d'un centre autrement plus complexe et plus élevé : l'art de l'Autriche »¹⁶⁹. Ces propos d'Hofmannsthal datent du premier stade d'élaboration du Festival. Celui-ci avait alors pour but de raffermir les fondements culturels de l'Autriche-Hongrie. Les bouleversements politiques des mois suivants ont certes conduit l'écrivain à recentrer son projet sur la sphère culturelle germanique. La conviction exprimée dans le mémoire de 1918 restait néanmoins intacte. Bayreuth était un festival allemand consacré à un unique artiste. Salzbourg serait tourné vers l'Europe et ouvert à l'ensemble des œuvres reflétant la diversité culturelle de celle-ci.

Les écrits de Wagner, rédigés après 1848, témoignent de vastes ambitions qui excèdent le seul domaine artistique. Il ne saurait être d'art que celui qui satisfait pleinement « le besoin le plus noble et le plus authentique de l'homme accompli » : « celui de vivre et d'être heureux »¹⁷⁰. L'assouvissement de cette quête ne pouvait être obtenu à l'échelle des individus isolés mais seulement à celle de la communauté. Le fondement de celle-ci consiste dans le partage de ce besoin impérieux de bonheur et dans la quête commune qui en résulte. Wagner entend pour sa part créer l'« œuvre du futur » susceptible de satisfaire ces aspirations de la communauté. Cette conviction s'infléchit toutefois au cours des

¹⁶⁶ Cf. Roger Bauer, « Hofmannsthals Konzeption der Salzburger Festspiele », in : *Hofmannsthal-Forschungen*, vol. 2, 1974, p. 131-139, ainsi que Michael P. Steinberg, *op. cit.*, p. 35-44.

¹⁶⁷ SW XXXIV, « *Reinhardt-Memoire* », p. 341-345, not. p. 342.

¹⁶⁸ Dans l'essai *Das Kunstwerk der Zukunft*, rédigé autour de 1851, Wagner fustige le goût de nombre de ses contemporains pour ce qu'il nomme le luxe et constitue un besoin strictement individuel. Pour empêcher en outre que l'art ne soit rabaisé au rang de simple divertissement, Wagner plaide pour l'avènement d'une œuvre d'art authentique, c'est-à-dire capable de combler les aspirations au bonheur du plus grand nombre d'individus. Cf. Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* (1851), in : *id.*, *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden*, Dieter Borchmeyer (éd.), vol. 6, Francfort / Main : Insel, 1983, p. 16-17. Tous les écrits de Wagner auxquels il sera fait référence proviennent de cette édition en 10 volumes.

¹⁶⁹ « [D]as was in Bayreuth, gruppiert um ein norddeutsches Individuum, Wagner, geübt wird, [soll] hier um ein ungleich komplexeres und höheres Zentrum, die Kunst Österreichs, herum[gebaut] [werden] », SW XXXIV, *Reinhardt-Memoire*, p. 344.

¹⁷⁰ « [Die] wahr[e] Kunst [...] wird [...] dauern und immer zeugend sich erhalten, als reinste vollendetste Befriedigung des edelsten und wahrsten Bedürfnisses des vollkommenen Menschen », écrit Wagner, qui ajoute plus loin : « Alle Menschen haben nur ein gemeinschaftliches Bedürfnis: das ist das Bedürfnis zu leben und glücklich zu sein », cf. *Das Kunstwerk der Zukunft* (1851), *op. cit.*, p. 9-157, ici p. 22 et p. 147.

décennies suivantes. L'universalité de son propos, consacré aux besoins essentiels d'une communauté et aux formes accomplies de l'art, laisse progressivement place à une réflexion sur la singularité de l'« esprit » et de l'art allemands. Aux yeux de Wagner toutefois, cette évolution ne reflète que la complémentarité des thèmes abordés. L'« esprit allemand », incarné par d'illustres personnalités, se distinguerait par sa capacité à distinguer dans les plus hautes manifestations de l'art celle de l'« Humain dans sa forme la plus pure »¹⁷¹. Cette remarque figure dans des notes rédigées en 1865 mais publiées seulement en 1878 sous le titre *Was ist deutsch?*. Le lien entre les formes accomplies de l'humanité et la germanité rappelle notamment celui établi par Fichte au début du XIX^e siècle.

Fichte considérait les Allemands comme « le peuple par excellence »¹⁷². A la différence de leurs voisins, ils seraient restés très proches de leur état originel, dans lequel ils trouvaient la source de toute Vérité. Le lien avec celle-ci aurait été conservé par la culture attentive de leur langue, préservée des influences latines. Les Allemands seraient donc les plus aptes à reconnaître dans les êtres ou les peuples particuliers la manifestation d'un principe humain universel. Wagner ne semble pas avoir étudié de façon exhaustive la pensée de Fichte. Toutefois, on retrouve chez lui des idées assez proches de celles du philosophe¹⁷³. Il est par exemple convaincu que l'« esprit allemand » s'illustre par sa capacité à déceler l'expression de l'universel humain au travers de l'être particulier, fût-il étranger¹⁷⁴. Cet « esprit allemand » (« deutscher Geist ») procède lui-même de ce que le compositeur nomme « l'être allemand » (« deutsches Wesen »), incarné par le peuple. Les œuvres de ses plus brillants représentants manifestent les innombrables ressources de cet « esprit ». La manifestation de celui-ci aurait cependant été entravée sous le Saint-

¹⁷¹ Voir *infra*, note 177.

¹⁷² Cette définition apparaît dans les *Discours à la nation allemande* prononcé par Fichte à Berlin pendant l'hiver 1807-1808, alors que les troupes napoléoniennes occupaient une partie des territoires allemands. Suggérée dans le quatrième discours, cette conception du peuple allemand est formulée explicitement, et à plusieurs reprises, dans le septième. Cf. Fichte, *Discours à la nation allemande*, trad. française d'Alain Renaut, Paris, 1992, 7^{ème} discours, p. 185-209, et notamment p. 185 ; 205 et 206.

¹⁷³ Curt Westernhagen note que de tous les écrits de Fichte, la bibliothèque de Wagner ne contenait que les *Discours à la nation allemande*. Le compositeur semble n'avoir témoigné qu'un intérêt limité pour le philosophe. Il n'est toutefois pas exclu que ces discours aient pu influencer Wagner et sa définition de l'« être allemand ». Cf. C. Westernhagen, *Richard Wagner: sein Werk, sein Wesen, seine Welt*, Zurich : Atlantis, 1956, p. 107-108.

¹⁷⁴ L'Allemand, explique Wagner, a manifesté de l'intérêt pour les peuples étrangers – contrairement à ceux-ci – et a cherché à s'appropriier les plus brillants témoignages de leur culture, en les traduisant dans sa langue. Mais là n'était pas le but ultime de ses démarches : « Mit diesen natürlichen Bestrebungen », commente Wagner, « nähert er sich in seiner Darstellung der fremdenartigen Abenteuer der Anschauung der reinmenschlichen Motive derselben ». Là réside précisément la différence avec les autres peuples, auxquels il a emprunté son matériau. Cf. *Was ist deutsch?*, in : R. Wagner, *Dichtungen und Schriften*, vol. 10, p. 93. Par ailleurs, Wagner souligne comme Fichte le lien indissoluble entre le peuple allemand et sa langue. Conservé dans sa pureté primitive, celle-ci constituerait la traduction linguistique de la pureté et de l'originalité de l'être allemand (cf. *ibid.*, p. 85-86).

Empire. Les influences latines et le relatif dédain de l'empereur pour les particularités de l'« être allemand » auraient nui à l'épanouissement de celui-ci¹⁷⁵. Son nouvel essor aurait paradoxalement coïncidé avec le lent délitement politique de l'empire, après la Guerre de Trente ans. Les richesses insoupçonnées de l'« esprit allemand » auraient alors commencé à percer au grand jour¹⁷⁶. S'affranchissant progressivement des influences latines, ses grands représentants auraient révélé l'étendue des ressources de l'« être allemand ». C'est à ce réveil de l'« esprit allemand », dès le XVIII^e siècle, que les peuples européens doivent, selon Wagner, une connaissance approfondie de l'Antiquité. En ses nombreux témoignages, les érudits allemands auraient su, mieux que quiconque, déceler une forme absolument pure et originale de l'humanité¹⁷⁷. Aux intellectuels et artistes allemands revenait à présent la tâche d'œuvrer à la manifestation inlassable de celle-ci. Wagner entendait à cette fin apporter une contribution décisive. Il importait de faire oublier l'état d'indigence dans lequel l'esprit et l'art allemands avaient trop longtemps été maintenus. C'est précisément sur ce point que des différences avec Hofmannsthal apparaissent. L'écrivain défendait une tout autre conception du Saint-Empire et de l'essor culturel résultant de la cohabitation des peuples en son sein.

L'institution du Saint-Empire exprimait selon l'écrivain des ambitions plus nobles que le simple désir d'asseoir l'ascendant politique et militaire d'une dynastie et de son peuple¹⁷⁸. Le brassage des cultures latine, germanique et slave a permis l'éclosion d'une civilisation très riche, arborant, dans l'espace danubien, une expression singulière. C'est à la promotion d'une telle civilisation cosmopolite qu'a œuvré la Monarchie danubienne, héritière du Saint-Empire. Là où Wagner déplore l'étiollement d'une culture germanique, bridée dans sa croissance¹⁷⁹, Hofmannsthal identifie le déploiement d'un art et d'une

¹⁷⁵ « [D]ie Periode der Macht der Deutschen über außerdeutschen Völker », explique Wagner, « [war] dem deutschen Wesen verderblich. ». Il en expose ensuite les raisons : « Der König der Deutschen hatte sich die Bestätigung dieser Macht aus Rom zu holen ; der römische Kaiser gehörte nicht eigentlich den Deutschen an », cf. R. Wagner, *Was ist Deutsch?*, art. cit., p. 86.

¹⁷⁶ « Mit dem Verfall der äußeren, politischen Macht, d. h. mit der aufgegebenen Bedeutsamkeit des römischen Königtums, worin wir gegenwärtig den Untergang der deutschen Herrlichkeit beklagen, beginnt dagegen erst die rechte Entwicklung des wahrhaften deutschen Wesens ». Quelques lignes plus loin, Wagner ajoute : « nach dem fast gänzlichen Erlöschen der deutschen Nation infolge der [...] Verheerungen des 30jährigen Krieges war es diese innerlichst heimische Welt, aus welcher der deutsche Geist wiedergeboren ward », *ibid.*, p. 87-88.

¹⁷⁷ « Erst der Deutsche erkannte [die Antike] in ihrer reinmenschlichen Originalität und [...] der Wiedergebung des Reimenschlichen einzig förderlichen Bedeutung », *ibid.*, p. 89.

¹⁷⁸ C'est ce que rappelait Hofmannsthal en juillet 1917 à Eberhard von Bodenhausen : « das alte Reich war unendlich mehr [als ein glatter, platter Nationalstaat], es war ein heiliges Reich, die einzige Institution, die auf Höheres als auf Macht und Bestand und Selbstbehauptung gestellt war », cf. HvH – Bodenhausen, *Briefe der Freundschaft*, op. cit., lettre du 10 juillet 1917, p. 235-236.

¹⁷⁹ Ce regret, exprimé en 1865, transparait plus tard dans les essais relatifs au Festival de Bayreuth. Celui intitulé *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth*, qui reproduit entre autres le discours d'inauguration des travaux sur la colline de Bayreuth, prolonge les réflexions de 1865. Wagner établit un lien entre le futur festival et la situation décrite

culture germaniques par leur ancrage, mais cosmopolites par leur principe de constitution. Ce pluralisme, sans cesse renouvelé et enrichi, révèle le caractère original de la germanité, laquelle n'est pas une essence mais un processus ininterrompu d'appropriation et de synthèse. Grâce à cette nature singulière, elle pouvait offrir une expression originale de l'humanité et de ses richesses. De ces acceptions divergentes de la germanité résulte une conception bien distincte des manifestations culturelles susceptibles d'en exprimer la nature et les richesses.

Wagner répugnait à qualifier le Festival de Bayreuth de national. Où serait bien cette nation dont sa propre musique exprimerait la quintessence¹⁸⁰ ? Cette position, très provocatrice en ce qu'elle est défendue peu après la fondation de l'Empire wilhelminien, n'ôte toutefois pas au festival toute valeur. L'œuvre de Wagner, auquel il était entièrement consacré, constituait pour ce dernier l'expression la plus accomplie de l'« esprit allemand » et traduisait les facultés les plus intimes du peuple allemand¹⁸¹. Bayreuth devait être le temple d'une culture qui, parce qu'allemande dans son sens le plus pur, donc épurée d'influences latines trop envahissantes, donnerait de l'humanité son expression la plus noble. Ainsi, cette manifestation pouvait contribuer à l'élévation du public venu de toute l'Europe pour assister aux représentations. Germanité, Europe et humanité se trouvent certes liées. Toutefois seule la première – du fait de ses particularités et de l'abondance de ses ressources intérieures – semblait en mesure de porter les deux autres à leur plein épanouissement. Plus l'être allemand manifestait par l'art sa singularité irréductible, plus noble devenait l'humanité reflétée par ses œuvres.

Pour Hofmannsthal en revanche, l'art germanique ne pouvait offrir de l'humanité une juste traduction qu'en s'eupéanisant. Autrichien par son ancrage, le Festival de Salzbourg devait exprimer l'une des facultés les plus nobles de la germanité : celle

sous le Saint-Empire romain germanique : « Wie beschwerlich der Fortgang dieser Unternehmung fallen möge, so darf ich, und es dürfen dies nicht minder meine Freunde, hierin doch nur diesselben Beschwernisse erkennen, welche [...] seit Jahrhunderten, auf der **gesunden Entwicklung einer den Deutschen wahrhaft eigentümlichen Kultur** lasten », *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth*, 1873, in : *Dichtungen und Schriften*, vol. 10, p. 21-44, ici p. 29 (nous soulignons).

¹⁸⁰ Le discours prononcé sur la colline de Bayreuth en 1872 permet à Wagner d'évoquer les évolutions politiques récentes en Allemagne : « Man bezeichnete jüngst unsere Unternehmung öfter schon als die Errichtung des "National-Theaters in Bayreuth". Ich bin nicht berechtigt diese Bezeichnung als gültig anzuerkennen. Wo wäre die "Nation", welche dieses Theater sich errichtete? », in : *Das Bühnenfestspiel zu Bayreuth*, *art. cit.*, p. 26.

¹⁸¹ Wagner explique à propos du futur palais des concerts : « Sei es jetzt auch bloß ein provisorisches [Gebäude, P. B.], so wird es dieses nur in dem gleichen Sinne sein, in welchem seit Jahrhunderten alle äußere Form des deutschen Wesens eine provisorische war. Dieses aber ist das Wesen des deutschen Geistes, dass er von innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut. Und dieser Tempel wird dann geradeso den inneren Geist auch nach außen kundgeben, wie er in seiner reichsten Eigentümlichkeit sich selbst angehört », *ibid.*, p. 28.

d'offrir une synthèse culturelle proprement européenne. Dès lors, un seul artiste et son œuvre ne pouvaient exprimer la quintessence de la germanité. Cela explique aussi le refus de restreindre le Festival à la célébration de Mozart¹⁸². Seul le geste de réunir des œuvres issues des différentes aires culturelles de l'Europe pouvait offrir de la germanité l'expression la plus noble. Le produit de cette synthèse, renouvelé et enrichi chaque année, revêtait quant à lui un caractère européen. Ainsi seulement l'entreprise de Salzbourg était susceptible d'offrir une expression riche et authentique de l'humain, saisie dans le prisme de l'Europe et de son art¹⁸³.

Comme Wagner toutefois, Hofmannsthal ne pouvait se satisfaire d'une peinture des caractéristiques génériques d'une humanité abstraite. Il lui importait d'offrir à ses contemporains les outils nécessaires à une juste appréhension des ressorts de la vie en communauté. Ses préoccupations étaient toutefois bien différentes des aspirations révolutionnaires qui avaient nourri les premières réflexions de Wagner sur un art novateur¹⁸⁴. Hofmannsthal désirait surtout rappeler la nature des principes immuables réglant les relations et les obligations réciproques des membres d'une société, quelle que soit la nature de celle-ci. Cette finalité recoupait précisément l'une des thématiques centrales du théâtre baroque, dont l'œuvre de Calderón offre une brillante traduction. En actualisant cette esthétique dans le cadre du Festival, Hofmannsthal ne reproduisait pas seulement le geste d'appropriation par lequel la germanité se distingue. Il offrait aussi un matériau propice à la redéfinition des fondements spirituels et éthiques des sociétés européennes, meurtries par la guerre.

¹⁸² Dans une lettre de l'été de 1919 déjà citée, et vraisemblablement adressée au chef d'orchestre autrichien Bernhard Paumgartner, Hofmannsthal explique : « Ich glaube, dass alles in Salzburg zu Tuende in dieses Rahmenprogramm passen wird u[nd] nur das ungefähr Hineinpassende dort wird mit Erfolg gebracht werden können – es sei denn man beschränke sich auf zyklische Aufführungen Mozart'scher Werke [...] », lettre reproduite dans SW XXXIV, *Deutsche Festspiele zu Salzburg*, « Entstehung », p. 1037.

¹⁸³ Cette approche de la germanité et de son rôle dans le projet de Salzbourg diffère donc de l'interprétation qu'en donne Michael P. Steinberg. Celui-ci y voit avant tout l'instrument d'élaboration d'une idéologie nationale (austro-allemande) qui rappellerait les ambitions nourries par Wagner à Bayreuth pour la nation allemande. Cf. M. P. Steinberg, *op. cit.*, p. 38.

¹⁸⁴ De ces aspirations, l'essai de 1849 intitulé *Die Kunst und die Revolution* offre une traduction particulièrement explicite (cf. R. Wagner, *Dichtungen und Schriften*, vol. 5, p. 273 *sqq.*). Elles nourriront également la réflexion du compositeur durant les années suivantes, comme l'attestent les essais *Das Kunstwerk der Zukunft* et *Eine Mitteilung an meine Freunde*, tous deux parus en 1851 (cf. R. Wagner, *Dichtungen und Schriften*, vol. 6, resp. p. 9-157 et p. 199-325). Il en va de même pour l'essai *Zukunftsmusik. An einen französischen Freund*, daté de 1860, et servant de prologue à la traduction française des écrits du compositeur (cf. R. Wagner, *Dichtungen und Schriften*, vol. 8, p. 45-101).

2. 3. 3. Salzbourg ou l'actualisation de « l'esprit du théâtre baroque »¹⁸⁵

Il est fréquemment reproché à Hofmannsthal d'avoir instrumentalisé l'héritage de l'époque baroque à des fins idéologiques¹⁸⁶. *L'Histoire littéraire* de Josef Nadler l'y aurait fortement incité. Tout en ôtant à l'art baroque sa dimension historique, ce dernier en faisait l'expression caractéristique de la souche bavaro-autrichienne. Cette permanence des formes esthétiques, depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque contemporaine, suggérait le caractère immuable de l'Autriche qui avait assisté à leur éclosion. « Autriche baroque, Autriche éternelle », résume René-Marc Pille¹⁸⁷. Cet emploi de la notion de baroque permettait d'affirmer la pérennité culturelle de l'Autriche impériale en dépit du démembrement de son corps politique¹⁸⁸. Pour plusieurs critiques, Hofmannsthal aurait repris ces idées en faisant de Salzbourg l'instrument de leur propagation. Ce point de vue mérite toutefois d'être nuancé. On ne peut certes nier que les maladresses argumentatives de l'écrivain, comme la référence non distanciée aux thèses de Nadler, favorisent une telle interprétation¹⁸⁹. Toutefois le prix qu'il confère à l'esthétique baroque résultait moins de son désir de fournir une caution culturelle à la nouvelle Autriche que de celui d'encourager une réflexion sur les fondements spirituels de l'Europe. L'intérêt de cette

¹⁸⁵ L'expression « der barocke Theatergeist » figure dans l'essai *Deutsche Festspiele zu Salzburg* (RA2, p. 256).

¹⁸⁶ Cette opinion est notamment défendue par Michael P. Steinberg (*op. cit.*, not. p. 82-87), Karl Müller (*art. cit.*, p. 33-39) ou encore – quoi que de façon plus nuancée – par Friedrich Achberger (« *Das Salzburger Große Welttheater – Hofmannsthals religiöses Theater im Dienste der Politik* », in : *id.*, *Fluchtpunkt 1938: Essays zur österreichischen Literatur zwischen 1918 und 1938*, Vienne, 1994, p. 132-142, ici p. 134-137).

¹⁸⁷ R.-M. Pille, *art. cit.*, p. 57.

¹⁸⁸ Une telle instrumentalisation de la notion de baroque est attestée au début du XX^e siècle en Autriche-Hongrie, alors fragilisée par des tensions politiques. Ce phénomène est analysé par Roger Bauer dans un article qui s'appuie sur des exemples concrets. (R. Bauer, « Hofmannsthals Konzeption der Salzburger Festspiele », *art. cit.*). Pour Roger Bauer, Hofmannsthal aurait contribué à une telle instrumentalisation par la reprise non distanciée des thèses de Nadler. Ce diagnostic semble pourtant déformer les intentions réelles que l'écrivain poursuivait à Salzbourg en s'inspirant de l'œuvre de Calderón.

¹⁸⁹ Cette absence de distance critique est notamment perceptible dans le troisième essai consacré à Salzbourg et paru en 1921 sous le titre *Festspiele in Salzburg* (RA2, p. 264-268). Ce texte s'appuie sur plusieurs citations des travaux de Nadler dont la validité est aujourd'hui contestée. William E. Yates a notamment réfuté l'idée que Salzbourg ait constitué l'un des principaux foyers des pratiques théâtrales en Autriche aux XVII^e et XVIII^e siècles (cf. W. E. Yates, « The Salzburg Festival : Intention and Reality », in *id.*, *Schnitzler, Hofmannsthal and the Austrian Theater*, New Haven : Yale Univ. Presse, 1992, p. 201-217, ici p. 206-207). Il convient de noter cependant qu'Hofmannsthal insiste beaucoup sur les spécificités architecturales de la ville de Salzbourg, dont il souhaitait tirer parti pour la représentation de la moralité *Jedermann* et celle de l'*auto*. Il révélait ainsi les raisons plus stratégiques l'amenant à rédiger cet article. A cette époque, l'avenir du Festival, inauguré en 1920, était très incertain. Les organisateurs étaient confrontés à des problèmes administratifs récurrents ainsi qu'à l'hostilité d'une frange très conservatrice de la population locale (cf. E. Fuhrich et G. Prossnitz, *Die Salzburger Festspiele*, *op. cit.*, p. 27-32). Les protestations étaient d'autant plus vives que le projet de faire jouer *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg* dans la collégiale avait été formulé. Dans ce contexte, Hofmannsthal cherche des arguments susceptibles d'infléchir les positions des Salzbourgeois afin de sauver son entreprise. En a résulté ce plaidoyer pour la ville de Salzbourg, dont les maladresses ne doivent pas faire oublier les circonstances dans lesquelles il a été formulé.

esthétique résidait dans les questions qu'elle exprimait et qui conservait, pour Hofmannsthal, une profonde actualité.

L'écrivain, on l'a vu, ne faisait pas de l'art baroque le produit exclusif d'un peuple mais celui d'une époque¹⁹⁰. Bien que cet art ait trouvé dans la capitale autrichienne de l'Empereur germanique un contexte propice à son développement, il demeurerait le fruit du génie conjugué d'artistes venus de toute l'Europe. Quant à l'esprit animant le théâtre de l'époque, il avait trouvé dans l'œuvre dramatique de Calderón l'une de ses plus brillantes traductions. C'est ce que rappelait l'écrivain dans le premier essai de 1919 consacré à Salzbourg¹⁹¹. Son intérêt pour les drames du XVII^e siècle s'appuyait autant sur la connaissance des circonstances de leur création que sur celle de leurs caractéristiques inhérentes. De l'existence, ces œuvres manifestent à la fois la réalité physique et la profondeur métaphysique, exprimées en des formes plastiques dûment agencées. Aux yeux d'Hofmannsthal, cette spécificité leur confère une valeur inestimable qui justifie leur actualisation au XX^e siècle. La brusque dégradation de la situation matérielle de millions d'individus suscitait des interrogations inquiètes sur le fondement réel de l'existence. Hofmannsthal souhaitait y apporter une réponse en choisissant des moyens adaptés. Qu'il intègre au nombre de ceux-ci la moralité *Jedermann* ne contrevenait en aucune manière à ses intentions. Elle manifestait une conscience assez nette des parentés thématiques et esthétiques liant cette œuvre à l'*auto sacramental*.

Bien qu'elle ait été décidée tardivement, la reprise de *Jedermann* pour la première édition du Festival préparait utilement la réception du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg*¹⁹². Comme l'a rappelé Didier Souiller, « le poids de l'héritage des pratiques médiévales dans l'Espagne du Siècle d'Or » était très marqué, alors qu'il s'amenuisait ailleurs en Europe¹⁹³. Le théâtre religieux notamment révèle « une parfaite continuité »

¹⁹⁰ Cf. *supra*, paragraphe 2. 3. 2.

¹⁹¹ A Calderón et son œuvre se rapporte l'expression « diese höchste Auswirkung des barocken Theatergeistes » dans l'essai *Deutsche Festspiele zu Salzburg* (cf. RA2, p. 256).

¹⁹² Hofmannsthal, qui avait pensé conclure la réécriture de l'*auto* avant l'inauguration du Festival, n'avait toujours pas achevé ce travail à l'été 1920. L'œuvre fut donc remplacée par *Jedermann*, créé en janvier 1911 à Berlin (Cf. SW X, *Das Salzburger Welttheater*, « Entstehung », p. 112-113).

¹⁹³ Cf. Didier Souiller, « Le théâtre religieux dans l'Espagne du Siècle d'Or : l'exemple de l'*auto sacramental* », in : *Littératures classiques*, vol. 39, 2000, p. 67-79, ici p. 68. Dans son article consacré aux spécificités de la littérature baroque espagnole, Johann Anton Doerig explique également que le développement de la Renaissance en Espagne n'a pas entraîné de véritable rupture avec les représentations du Moyen Âge, contrairement à l'évolution constatée en Italie. Cf. J. A. Doerig, « Einige Wesenszüge der spanischen Barockliteratur », in : *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Rudolf Stamm (éd.), Bern : Francke, 1956, p. 291-322, ici p. 291.

menant « des formes médiévales à l'*auto sacramental* ». Celui-ci reprenait au mystère son architecture dramatique et scénique et à la moralité sa dimension allégorique¹⁹⁴.

L'instinct esthétique très sûr qui avait guidé ce choix se doublait de la reconnaissance d'une parenté thématique entre les deux œuvres. La moralité dont s'inspire *Jedermann* illustre le destin de l'individu, soumis aux lois du devenir et contraint d'assumer chacun de ses actes. *Le Grand Théâtre du monde*, qui intègre cette problématique, l'enrichit d'une interrogation sur le sens de l'existence sociale. Tandis que l'esthétique sobre du Moyen Âge tardif suffisait à révéler le mystère de l'humaine condition, celle, plus complexe, du théâtre baroque offrait un instrument propice à l'illustration de sa réalisation sociale.

La réécriture de l'*auto* de Calderón permettait de rappeler la dimension sociale de l'œuvre, comme de l'acte de sa représentation. Dans l'Espagne du XVII^e siècle, les *autos* étaient joués à la Fête-Dieu afin de célébrer l'Eucharistie, c'est-à-dire la présence de Dieu dans le monde¹⁹⁵. La représentation de ces œuvres était organisée et encadrée par l'Église. Le terme « auto sacramental » désigne précisément cette action publique destinée à célébrer ce sacrement. Tout autour des chars sur lesquels les pièces étaient jouées se massaient les acteurs réels de la société dont aucun groupe n'était exclu¹⁹⁶. Un lien invisible s'instaurait entre les acteurs et le public rassemblé pour les regarder¹⁹⁷. L'action consistait elle-même en un jeu de l'Être et de l'apparence, déployé dans un monde conçu comme une scène de théâtre. L'auteur du drame n'est autre que Dieu et les acteurs des âmes assumant, le temps du jeu, un rôle social donné.

De la pièce, Hofmannsthal reprend le principe, exprimé par la métaphore centrale, ainsi que la plupart des figures. Il densifie toutefois le tissu de leurs relations et ajoute des

¹⁹⁴ Didier Souiller, « Le théâtre religieux dans l'Espagne du Siècle d'Or », *art. cit.*, p. 69.

¹⁹⁵ Cf. Manfred Tietze, « *Comedia, auto sacramental* et *entremés* dans la Péninsule ibérique », art. trad. de l'allemand par P. Béhar, in : *Spectaculum Europaeum (1580-1750) – Theatre and spectacle in Europe*, P. Béhar, H. Watanabe-O'Kelly (éd.), Wiesbaden : Harrassowitz, 1999, p. 119-160, not. p. 128-130.

¹⁹⁶ Ce point est souligné par Didier Souiller dans son article consacré au théâtre espagnol du Siècle d'Or et au genre spécifique de l'*auto sacramental*. A ce propos, il rappelle que le travail de l'auteur de la pièce était guidé par « la nécessité d'être compris de tous ». L'œuvre, ajoute D. Souiller, était « attentivement suivie par une population que les débats religieux ardues ne rebutaient point » et qui est décrite plus loin comme un « public curieux de théologie, où se mêlaient toutes les classes sociales » (cf. Didier Souiller, *Le théâtre religieux du Siècle d'Or*, *art. cit.*, p. 70). Ces informations sont confirmées par Mercedes Blanco dans un article consacré au *Grand théâtre du monde* de Calderón (M. Blanco, « Dramaturgie et métaphore dans *El gran teatro del mundo* », in : *Aspects du théâtre de Calderón : "La vida es sueño", "El gran teatro del mundo", Pedro Calderón de la Barca*, Paris : Editions du Temps, 1999, p. 165-206, ici p. 166).

¹⁹⁷ De nombreux travaux décrivent les circonstances dans lesquelles les *autos sacramentales*, et plus précisément ceux de Calderón, étaient représentés. A titre d'exemple, on peut citer la préface de François Bonfils à l'édition bilingue du *Grand Théâtre du monde* aux éditions Flammarion (Calderón, *Le Grand Théâtre du monde ; El gran teatro del mundo*, préface de François Bonfils, Paris : Flammarion [collection Folio], p. 7-53, not. p. 10-12, cité par la suite Calderón [Bonfils], *Le Grand Théâtre du monde*, p. 10-12) ou encore l'article de Manfred Tietze (« *Comedia, auto sacramental* et *entremés* dans la Péninsule ibérique ») cité deux notes plus haut.

références explicites au contexte économique et politique contemporain. Distinguant la réalité des faux-semblants, son œuvre met en lumière les risques d'un renversement brutal de l'ordre social n'aboutissant qu'à la reproduction des inégalités dénoncées. Si cette œuvre met ainsi en garde contre l'extension de la révolution bolchevique en Europe, elle ne formule pas pour autant l'éloge de l'ordre existant. La nécessité d'une transformation de celui-ci résulte du constat des illusions tenaces qui abusent les personnages de la pièce. L'ampleur de cette tâche est à la mesure de leur égarement. L'évolution de la figure centrale du drame révèle qu'elle s'apparente à une véritable révolution. Que celle-ci revête une nature éthique et profondément religieuse, c'est ce que l'analyse de la pièce doit permettre de montrer.

III. *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg*

La troisième édition du Festival s'ouvre le 12 août 1922 sur la première du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg* dans la collégiale, sous la régie de Max Reinhardt. Le texte de la pièce avait paru peu auparavant dans la première édition des *Neue Deutsche Beiträge*, revue fondée par Hofmannsthal. A quelques jours d'intervalle, la pièce avait été publiée aux éditions Insel de Leipzig, qui édita une seconde version dès 1923¹⁹⁸. La reprise de l'œuvre au programme du Festival de 1925 entraîna les dernières modifications qui touchèrent le livre de régie mais non le texte paru chez Insel. Ce dernier est assorti d'un bref avant-propos précisant la relation de cette œuvre à sa source, *Le Grand Théâtre du monde* de Calderón¹⁹⁹. Outre le titre, l'auteur en a repris la métaphore centrale qui fait de l'existence un jeu réalisé sur la scène du monde devant Dieu. De même, Hofmannsthal conserve la structure générale de l'œuvre. La pièce centrale est inscrite dans un cadre composé d'un prologue et d'un épilogue. La genèse de l'œuvre manifeste toutefois une évolution depuis l'intention, formulée à l'été 1919, de réécrire la pièce de Calderón. Tandis que le cadre est rapidement rédigé, la pièce centrale connaît une genèse plus complexe : initialement très éloignée de l'*auto*, elle s'en rapproche progressivement. Renonçant à son souhait de produire une pièce ancrée dans le contexte autrichien, Hofmannsthal reprend finalement les personnages principaux de la pièce de Calderón.

¹⁹⁸ Sur les différentes étapes de publication de la pièce, voir les informations fournies dans l'édition critique : Hugo von Hofmannsthal, *Das Salzburger Große Welttheater* [« Entstehung »], in : *id.*, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Band X. Dramen 8*, Francfort / Main : Fischer, 1977, p. 114-115, cité par la suite SW X, p. 114-115.

¹⁹⁹ Ces quelques lignes sont reproduites dans l'édition des œuvres complètes de l'écrivain parue chez Fischer en 1979 (cf. D3, *Das Salzburger Große Welttheater*, p. 107).

Une différence essentielle réside toutefois dans le traitement de la figure du Mendiant. Chargé de mettre à l'épreuve la charité chrétienne d'autrui chez Calderón, il devient, dans la nouvelle pièce, un agent de la rébellion contre l'ordre établi. Le Roi qui en est le garant, le Riche son administrateur, et le Paysan sa force vive, sont menacés, au même titre que la Beauté et la Sagesse, par les aspirations meurtrières du rebelle. Celui-ci incarne, selon les propos de l'auteur, les forces du chaos remettant en cause l'ordre représenté par les autres personnages²⁰⁰. Ses ambitions révolutionnaires rappellent celles des bolcheviks, qui trouvaient un écho dans l'Europe de l'immédiat après-guerre²⁰¹. L'entreprise destructrice du Mendiant est toutefois interrompue par une soudaine prise de conscience, encouragée par la prière de la Sagesse. Comprenant que son acte ne ferait que prolonger l'arbitraire qu'il dénonce, le Mendiant se détourne de ce monde pour gagner la forêt, où il devient bûcheron. A la mort, qui frappe chacun des protagonistes, succède la sentence divine. Elle récompense le Mendiant et la Sagesse, oblige le Paysan, le Roi et la Beauté à connaître les affres du Purgatoire et laisse planer sur le Riche la menace d'une damnation éternelle. Cette issue trahit le refus par l'écrivain d'un bouleversement violent de l'ordre établi. Apportait-elle pour autant une réponse aux questions sociales soulevées par la pièce et son personnage principal ? La plupart des critiques répondent par la négative. Leurs travaux sont, dans leur grande majorité, structurés autour de trois questions : celle de la pertinence politique de son message, celle de sa pertinence éthique et celle de sa valeur esthétique. De façon générale, on observe que la critique de la première entraîne une remise en cause de la seconde, laquelle n'est pas sans liens avec les choix esthétiques, jugés ambigus, de l'auteur.

Pour la plupart des critiques, la confrontation entre l'ordre établi et les forces révolutionnaires se conclut par un éloge appuyé du premier, malgré ses faiblesses patentes. Cette contradiction dans l'issue de la pièce résulterait de celle induite par le choix du genre de l'*auto sacramental* pour aborder des questions sociales et politiques d'actualité. D'emblée, le motif de l'*ordo* chrétien figé s'oppose aux revendications sociales du Mendiant. La disqualification de l'acte révolutionnaire semble trahir l'attachement de l'auteur à cet ordre chrétien ainsi que son souhait de voir la paix sociale

²⁰⁰ Dans sa troisième *Lettre de Vienne*, publiée dans la revue américaine *The Dial* et consacrée à la pièce, Hofmannsthal emploie à propos du Mendiant les expressions « die Drohung des Chaos an die geordnete Welt » et « die drohende oder höhrende Frage des Chaos an die "Ordnung" ». Cf. *Wiener Brief [III]* (première parution in : *The Dial*, vol. 74, cahier 3, mars 1923), reprise dans RA2, p. 285-294, ici p. 287.

²⁰¹ Evoquant le jeu de l'acteur Alexandre Moissi, qui interprétait le Mendiant, Hofmannsthal explique : « seinen Bettler [umwehte] etwas Russisches, und das Gespenst des Bolschewismus stand sehr deutlich hinter seinen [...] Gebärden », in : RA2, *Wiener Brief [III]*, 1923, p. 293.

préservée²⁰². Le drame religieux, dont l'apothéose consiste dans le renoncement du Mendiant, neutraliserait le drame social sans toutefois le résoudre²⁰³. La conversion de la révolution sociale en révolution intérieure, de nature mystique²⁰⁴, signifierait l'échec des aspirations à la liberté individuelle et à la justice sociale. La pièce révélerait un clair attachement pour une forme d'anticapitalisme chrétien promouvant une société hiérarchisée et profondément inégalitaire²⁰⁵. En guise de compensation demeurerait la foi en l'égalité ontologique des êtres devant Dieu et la justice divine²⁰⁶. Les critiques qui dénoncent l'anachronisme des conceptions sociales illustrées remettent également en cause le message éthique de la pièce.

Une position extrême consiste à voir dans le renoncement du Mendiant une négation de l'impératif chrétien à s'engager dans le monde²⁰⁷. Certes, ce point de vue ne fait pas l'unanimité. Toutefois, Irene Pieper souligne une forme de régression chez l'écrivain, qui semblait jusqu'alors attribuer à l'acte positif dans le monde une valeur éthique fondamentale²⁰⁸. L'évolution du Mendiant signifierait à l'inverse la disqualification de tout acte politique. Elle aboutirait à l'éloge d'une culture de l'intériorité au prix d'un isolement social complet. Judith Beniston va même plus loin en expliquant que l'auteur n'aurait jamais cherché à promouvoir une quelconque réforme sociale²⁰⁹. L'évolution du Mendiant s'apparenterait à une forme de cycle se concluant par le retour à un stade originel de développement de l'humanité. L'absence d'engagement par les actes induirait

²⁰² Telle est la conclusion à laquelle aboutit Friedrich Achberger dans son essai intitulé « Das Salzburger Große Welttheater. Hofmannsthals religiöses Theater im Dienste der Politik », cf. F. Achberger, *Fluchtpunkt 1938*, *op. cit.*, p. 132-142, not. p. 134-135.

²⁰³ Cette position est assez largement partagée au sein de la critique. On la trouve tout d'abord chez Bernhard Greiner. A ses yeux, Hofmannsthal mettrait en évidence l'incompatibilité entre l'ordre décrit dans sa pièce et la réalité historique et sociale sans toutefois parvenir à dépasser cette contradiction (Bernhard Greiner, « Projektion in die Vergangenheit », *art. cit.*, not. p. 100-101). Quoiqu'elle aborde la pièce dans une perspective différente, Irene Pieper formule des conclusions assez proches, en montrant l'ambiguïté du message social de la pièce (Irene Pieper, « Hugo von Hofmannsthal: *Das Salzburger Große Welttheater – Festspiel der einen Welt* », in : *id.*, *Modernes Welttheater*, *op. cit.*, p. 2000, p. 107-131, not. p. 119). Ce point de vue est repris et approfondi par Jeong Ae Nam, qui explique l'échec de la révolution sociale par l'intervention de la transcendance dans le déroulement de la pièce. Cf. Jeong Ae Nam, *Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal*, *op. cit.*, not. p. 110.

²⁰⁴ C'est du moins ce que montre Judith Beniston dans son étude. Elle y examine le traitement réservé par Hofmannsthal aux motifs chrétiens repris à la pièce de Calderón. Cf. J. Beniston, *op. cit.*, p. 243.

²⁰⁵ Tel est du moins le point de vue adopté par N. C. Wolf dans *Eine Triumphpforte österreichischer Kunst* (*op. cit.*, p. 226).

²⁰⁶ Voir sur ce point Jeong Ae Nam, *op. cit.*, p. 91-93.

²⁰⁷ Cette position est défendue par Konrad Schrögendörfer dans : « Hugo von Hofmannsthal und das spanische Welttheater », in : *Beiträge zur Dramatik Österreichs im 20. Jahrhundert*, Institut für Österreichkunde (éd.), Vienne : Hirt, 1968, p. 31-51.

²⁰⁸ I. Pieper écrit : « Die für Hofmannsthal so entscheidende Dimension der Tat kann sich nur im weltabgewandten Refugium, nur in der Vereinzelung des mystisch gezeichneten Eremitendaseins im Wald vollziehen » (I. Pieper, *op. cit.*, p. 119).

²⁰⁹ J. Beniston, *op. cit.*, p. 251.

l'absence de toute faute, synonyme de Chute, et permettrait le retour à une félicité qualifiée de pré-existentielle²¹⁰. Ce motif trahirait chez l'auteur l'influence de la pensée « néo-platonicienne », qui identifie dans le Principe premier le Bien suprême²¹¹.

On peut toutefois objecter qu'une telle dépréciation de l'acte offrirait un démenti flagrant au message de la *Femme sans ombre*. Or, de même que le conte paraissait en 1919, l'opéra, produit précisément en octobre et repris les années suivantes, occupait toujours les pensées d'Hofmannsthal au printemps 1922²¹². Le refus du Mendiant de tuer ses contradicteurs rappelle des scènes parentes de l'opéra et du conte, impliquant chacune le couple de teinturiers²¹³. Aussi ne semble-t-il pas inutile d'évaluer la pertinence des analyses citées en comparant ces deux œuvres à l'*auto*, ce qui n'a d'ailleurs jamais été entrepris. Cette démarche pourrait en outre aider à aborder de façon critique les interprétations divergentes des choix esthétiques d'Hofmannsthal. De fait, plus encore que pour la *Femme sans ombre*, la nature et la place des motifs religieux dans *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg* ont suscité de nombreuses interrogations.

Les premières analyses de la pièce décèlent dans les choix esthétiques de l'écrivain le signe de son adhésion à la foi catholique et aux principes éthiques défendus par l'Église. Reprise jusqu'au début des années 1960, cette thèse défend l'idée d'une information de l'esthétique par le religieux, dans la droite ligne de Calderón²¹⁴. Dès les années 1960 cependant, et jusqu'au début du XXI^e siècle, d'autres interprètes ont vu dans cette pièce le signe d'une indépendance spirituelle à l'égard du catholicisme, dont seuls certains motifs entreraient dans le processus de composition esthétique. L'œuvre trahirait une distance accrue à l'égard de l'allégorisme chrétien de la pièce de Calderón et une nette

²¹⁰ *Ibid.*, p. 232-233.

²¹¹ *Ibid.*, p. 232-233 et p. 243-244.

²¹² Voir notamment la lettre du 15 avril 1922 à Richard Strauss, in : RS – HvH, *Correspondance*, p. 435-436.

²¹³ Les deux versions contiennent une scène qui dépeint la colère aveugle du teinturier Barak. Excédé de voir sa femme s'obstiner dans le refus d'avoir des enfants, celui-ci s'apprête à la sacrifier. Cf. D5, p. 352-254, ainsi que E, p. 414-416. Voir aussi *supra*, chapitre 2, 3^{ème} partie.

²¹⁴ Cette lecture est le fait d'interprètes qui ont produit leurs commentaires entre les années 1930 et le début des années 1960. La première personne à avoir proposé une lecture chrétienne de la pièce est Grete Schaefer (Grete Schaefer, Hans Heinrich Schaefer, *Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalten*, Berlin : Junker und Dünnhaupt, 1933, p. 168-177). De façon presque concomitante, Ernst Robert Curtius a également reconnu à la pièce une dimension catholique qu'il analyse dans une étude rédigée en 1934 et intégrée plus tard dans un recueil d'essais (E. R. Curtius, « George Hofmannsthal und Calderon (1934) », in : *id.*, *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern : Francke, 1950, p. 172-201, not. p. 199). Avec plus d'insistance encore, Karl J. Naef affirme que la pièce défend, par l'intermédiaire de son personnage principal, une éthique rigoureusement chrétienne (K. J. Naef, *Hugo von Hofmannsthals Wesen und Werk*, Zurich : Niehans, 1938, p. 204-212). Après la guerre, c'est au tour d'Egon Schwarz de souligner la dimension chrétienne de l'œuvre, qui transparaîtrait notamment dans la conception de la liberté qui y est défendue (Egon Schwarz, *Hofmannsthal und Calderon*, Gravenhage : Mouton, 1962, p. 65-89).

préférence pour la forme du mythe²¹⁵. Les motifs chrétiens ne serviraient plus qu'à conférer une aura sacrée à une composition mêlant plusieurs traditions spirituelles²¹⁶. Le mythe, qui oppose à la temporalité linéaire du christianisme un temps cyclique, servirait un plaidoyer pour le maintien d'un ordre soustrait aux aléas du temps. La promotion de cet ordre et des vérités éternelles dont il est le symbole permettrait de relativiser la problématique sociale esquissée dans la pièce centrale. L'œuvre concourrait avant tout à apaiser les craintes de l'écrivain face aux évolutions de son temps et à réaffirmer l'influence salvatrice de l'art sur les esprits²¹⁷.

Dans le même temps, ces interprètes n'ont pas manqué de relever que le message de la pièce demeurerait tout à fait compatible avec les principes de l'Eglise catholique. Pour beaucoup, cette orientation reflète le souhait de l'écrivain de se voir épauler dans ses projets artistiques par l'institution de l'Eglise. Le choix de la collégiale comme lieu de représentation exprimerait clairement cette intention²¹⁸. En découlerait néanmoins une contradiction avec le détachement apparent dont ferait preuve l'écrivain à l'égard de la religion²¹⁹. Pour plusieurs interprètes, cette contradiction confèrerait à la pièce un caractère profondément ambigu. Les conceptions sociales et éthiques exprimées sont, de fait, assez proches de celles défendues au début du XX^e siècle par l'Eglise. Forts de ce constat, certains affirment que l'œuvre aurait préparé l'avènement dans les années 1930 d'un ordre politique autoritaire dont l'Eglise fut, en Autriche, l'un des principaux piliers²²⁰. L'esthétique rehaussée d'une dimension sacrée serait rattrapée par la politique, qu'elle semblait pourtant vouloir neutraliser.

Face à ces hésitations de la critique, il convient de rappeler que l'articulation entre les dimensions religieuse et éthique, manifestée par l'esthétique de la pièce, reflète un procédé déjà adopté dans *La Femme sans ombre*. L'analyse des deux versions de cette œuvre avait montré que les convictions personnelles de l'écrivain présentaient des

²¹⁵ Clemens Heselhaus puis Irene Pieper ont chacun mis en relief l'importance conférée par Hofmannsthal à la notion de mythe. Celle-ci prendrait même le pas, dans la pièce, sur la figure de l'allégorie, ce qui constituerait d'ailleurs l'aspect novateur de la pièce par rapport à son modèle chez Calderón. Cf. Clemens Heselhaus, « Calderón und Hofmannsthal », in : *Calderón de la Barca*, Hans Flasche (éd.), Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, p. 257-290, not. p. 289 et Irene Pieper, *op. cit.*, not. p. 108-115.

²¹⁶ C'est notamment le point de vue défendu par Clemens Heselhaus (*art. cit.*, p. 288-289).

²¹⁷ Irene Pieper parle à propos de la pièce d'une « thérapie esthétique-politique » (« [ein] ästhetisch-politisches Therapieprogramm ») (I. Pieper, *op. cit.*, p. 129-131).

²¹⁸ J. Beniston met à jour dans la pièce une étroite association du mythe et d'éléments qualifiés de « néo-platoniciens » avec des motifs plus directement liés à l'univers spirituel chrétien. Commentant ce procédé, elle écrit : « [the aim was] to give the play a potential for alignment with the politics of conservative Catholicism » (J. Beniston, *op. cit.*, p. 250).

²¹⁹ Cf. Clemens Heselhaus, *art. cit.*

²²⁰ Telle est du moins la position défendue par Norbert Christian Wolf (*op. cit.*, p. 229).

affinités avec les principes de l'Eglise sans se confondre totalement avec eux. L'anthropologie esquissée par ces œuvres était apparue compatible avec différentes traditions spirituelles et intellectuelles. Aussi peut-on supposer qu'il en va de même pour *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg*, quand bien même cette œuvre rappellerait – comme la *Femme sans ombre* – certains aspects de l'anthropologie et de la morale chrétiennes. C'était à ce titre d'ailleurs que l'action constructive dans le monde était valorisée dans l'opéra et le conte. On peut donc raisonnablement penser que l'*auto* traduit des conceptions assez proches. La clarification de ce point exige un nouvel examen de l'œuvre. Une attention particulière devra être accordée à ses dimensions socio-politique, éthique et esthétique ainsi qu'à leur articulation.

L'analyse s'ouvrira sur l'étude du prologue de l'œuvre et de la conception du destin et de la liberté qui s'y exprime. Elle se poursuivra par l'étude de la pièce enchâssée. Y seront étudiées les conceptions de l'ordre et de la souveraineté manifestées par les personnages du drame. L'évolution du Mendiant et ses conséquences seront ensuite analysées. Cette démarche permettra, dans un troisième temps, d'aborder la portée sociale de l'œuvre et ses affinités avec les principes de la doctrine sociale de l'Eglise catholique telle qu'elle fut formulée à l'issue du XIX^e siècle par le pape Léon XIII²²¹. Enfin, une dernière partie sera consacrée à l'analyse de l'articulation des aspects éthiques, esthétiques et métaphysiques de la pièce. Tout en révélant le sens du message social de l'œuvre, cet examen permettra d'en mieux cerner l'aspect « religieux » exprimé par les choix esthétiques de l'auteur.

3. 1. Le prologue : règle et finalité du « Jeu »²²²

Le prologue présente des parentés thématiques et structurelles visibles avec celui de la pièce de Calderón, plus exactement avec la traduction allemande réalisée par Eichendorff²²³. Comme ce dernier, Hofmannsthal recourt à la notion de « Maître » (« Meister ») pour traduire le terme « autor » employé par Calderón. Dans l'Espagne du XVII^e siècle, ce terme désignait le chef de la troupe de théâtre, qui était aussi le metteur

²²¹ Il s'agit de l'encyclique *Rerum Novarum* rédigée par le Pape Léon XIII en 1891.

²²² Le texte dont seront tirées les citations figure dans l'édition des œuvres d'Hofmannsthal en 10 volumes chez Fischer. Cf. Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Dramen III 1893-1927*, Francfort / Main : Fischer, 1979. Par la suite, l'œuvre sera désigné par « D3 », suivi du numéro des pages concernées.

²²³ Hofmannsthal ne s'est pas servi de l'œuvre originale de Calderón mais de sa traduction allemande par Joseph von Eichendorff, réalisée en 1846. Cf. Joseph Freiherr von Eichendorff, *Das Große Welttheater*, in : *id.*, *Werke und Schriften*, volume 3 [*Tagebücher, Übertragungen*], Stuttgart : J. G. Cotta, 1958, p. 320-368.

en scène. Au sens figuré, il renvoie à Dieu²²⁴. Hofmannsthal s'inspire également d'Eichendorff pour formuler le titre de la pièce enchâssée, ainsi que sa loi, traduite en ces termes : « Agissez bien ! Dieu vous observe »²²⁵. Du prologue original, il reprend en outre la structure, composée de deux volets. Dans le premier, le Maître se tourne vers le Monde – incarné par une femme – pour lui témoigner son désir de faire représenter une pièce dont les hommes seront les acteurs. Le second volet est inauguré par l'arrivée de créatures inengendrées auxquelles sont confiés un rôle et le costume qui lui correspond. Cette distribution est le prélude au jeu proprement dit, qui débute immédiatement après. Malgré ces affinités de surface, la pièce d'Hofmannsthal se caractérise par un certain nombre de traits singuliers. Aux rodomontades du Monde, rappelé à l'ordre par un ange, fait écho la rébellion de l'une des créatures inengendrées, destinée à assumer le destin du Mendiant. On peut noter qu'Hofmannsthal transforme les êtres sans âme (ou sans « forme », conformément au vocabulaire aristotélicien) de la pièce originale en créatures inengendrées (« Ungeborene ») conçues comme des âmes sans corps attiré²²⁶. Celles-ci rappellent les êtres peuplant l'univers de *La Femme sans ombre*. Le prologue fournit par ailleurs l'occasion de confronter différentes conceptions du destin et de la liberté. Celle, exposée par le Maître et ses anges, rappelle l'approche illustrée par *La Femme sans ombre*, tandis que le point de vue du Monde, secondé par « l'Impertinent » (« Vorwitz »), s'en distingue, au même titre que celui du « Contradicteur » (« Widersacher »)²²⁷.

3. 1. 1. La conception du destin illustrée par le prologue

Le prologue repose sur l'analogie entre la notion de « rôle » et celle de destin²²⁸. En allemand, le terme « Rolle » se double d'une connotation supplémentaire : le linéament du destin est inscrit sur un rouleau²²⁹. Les lignes sur ce parchemin ne contiennent pourtant qu'une esquisse très vague de ce destin attribué à chaque créature. C'est ce que rappelle

²²⁴ Cf. Mercedes Blanco, « Dramaturgie et métaphore dans *El gran teatro del mundo* », *art. cit.*, p. 184-188.

²²⁵ « Tuet Recht – Gott über euch! » (D3, p. 115). Le titre de la pièce centrale diffère donc de celui que Calderón formulait en ces termes : « Obrar bien, que Dios es Dios » (« Agir bien, car Dieu est Dieu »). Hofmannsthal modifie néanmoins légèrement la traduction quelque peu ambiguë qu'en avait donné Eichendorff (« **Tue** recht – Gott über euch », nous soulignons). Sur ces variations, voir aussi Egon Schwarz, *Hofmannsthal und Calderón, op. cit.*, p. 73-74.

²²⁶ Pour désigner ces créatures, l'écrivain emploie tour à tour les expressions « ungeborene Seelen » (D3, p. 112) et « unverkörperte Seelen » (D3, p. 115). Celles-ci constituent un chœur qui s'avance en chantant sur la scène (D3, p. 115-116).

²²⁷ Ces deux derniers personnages, absents de la pièce de Calderón, ont été inventés par Hofmannsthal.

²²⁸ Ce rapprochement est transcrit par l'équation « Geschick = Rolle » dans une lettre rédigée le 26 mai 1922 à Johann Kestranek, ami d'enfance de l'écrivain. Ce passage de la lettre est reproduit dans SW X, p. 211.

²²⁹ Ainsi le Maître explique : « Sein Geschick teil ich einem jeden zu. Das findet er geschrieben in der Rolle, die ich ihm reichen werde », D3, p. 113.

le Maître au Monde, qui craint de voir les « acteurs » refuser les rôles ingrats. « Comment pourraient-ils savoir par avance en quoi consiste un mauvais ou un bon rôle ? », explique le Maître²³⁰. Pourtant, la révolte de l'âme à laquelle est confié le rôle du Mendiant semble confirmer les craintes du Monde. Envoyé par le Maître, un ange tente d'apaiser le rebelle. « Joue le rôle », lui explique-t-il, « et tu découvriras ce qu'il contient »²³¹. Cette situation, commune à toutes les âmes ayant reçu un rôle, n'est pas sans rappeler la situation de l'empereur dans l'opéra et le conte. Cet être destiné à porter le titre d'empereur devait encore le devenir. Or, ses actes le conduisent à devenir l'ombre de lui-même, son impuissance étant signifiée par sa pétrification²³². La possession d'une ombre ne présage en rien le degré d'humanité de celui qui la possède. Vivant, l'empereur est condamné à l'immobilité d'un mort. Aussi le motif du rouleau rappelle-t-il la conception du destin illustrée par les protagonistes de *La Femme sans ombre*. Il constitue non pas un bien que l'on possède mais un chemin que l'on trace, au rythme des expériences et des actions accumulées dans le monde. Le destin ne renferme que des possibilités d'existence, parmi lesquelles seules certaines se réaliseront. Les propos du Maître et de l'ange mettent donc en garde contre une compréhension hâtive des rôles. Celle-ci ressort des propos du Monde et de l'Impertinent ainsi que des réticences de l'âme rebelle.

Au Maître, doutant qu'une créature inengendrée puisse distinguer un bon d'un mauvais rôle, l'Impertinent rétorque : « Toute personne qui sait lire ce qui est écrit en est capable ! »²³³. De même, l'âme ayant reçu le rôle du Mendiant pointe du doigt les passages où est détaillée sa misère future. De dépit, il tente de déchirer le parchemin, mais en vain. Le pouvoir du signe écrit est si fort qu'il semble invoquer directement la chose nommée, ou plutôt la représentation traditionnelle de celle-ci. Il semble d'ailleurs confirmé par les haillons remis en guise de costume. L'exhortation de l'ange à jouer le rôle suggère à l'inverse que seule l'expérience peut révéler la signification exacte du mot écrit. Il est vain de chercher à se rebeller contre un sort inconnu ou paré de trompeuses apparences. Ce prologue esquisse donc une conception du destin distincte de celle illustrée par l'*auto* de Calderón.

Cette pièce révélait que le destin et le sort des personnages sont les conséquences nécessaires du rôle qui leur est attribué. Celui-ci détermine aussi amplement la qualité de

²³⁰ « MEISTER: Wer heißt sie im voraus wissen, was eine schlechte Rolle ist und was eine gute ? », D3, p. 114.

²³¹ « ENGEL: Spiele die Rolle, und dir wird sich enthüllen, was sie gehalten », D3, p. 121.

²³² Voir *supra*, chapitre 2, paragraphe 1. 1.

²³³ A la question du Maître « Wer heißt sie im voraus wissen, was eine schlechte Rolle ist und was eine gute ? », l'Impertinent répond : « Das weiß wohl jeder, der hineinsieht, wenn er Geschriebenes lesen kann! », D3, p. 114.

leur jeu. Dès le prologue, il était possible de deviner quels seraient les personnages qui s'acquitteraient au mieux de leur tâche et quels seraient de piètres acteurs²³⁴. Le choix du genre allégorique ne laissait guère de liberté dans ce domaine. Il exposait même l'auteur au risque de se contredire. Bien qu'il ait été rappelé que seule la conduite du jeu permet d'en déterminer la qualité, le jugement rendu dans l'épilogue ne ménage aucune surprise²³⁵. Les contraintes sociales étaient telles qu'il était difficilement envisageable de réserver le sort des damnés au Roi, symbole de la royauté espagnole, au Paysan, fondement de la société, non plus qu'à la Sagesse, représentant l'Eglise, ou encore à la Beauté, signe et reflet des splendeurs célestes. Seul le Riche pouvait, à la rigueur, connaître un tel sort²³⁶.

Dans l'œuvre d'Hofmannsthal, cette détermination de l'agir et de la sentence finale par la nature du rôle laisse place à la notion d'« élection »²³⁷. Loin de signifier une promesse de salut avant le début de jeu, elle caractérise le privilège des âmes auxquelles est offerte la possibilité d'accomplir un destin sur la scène du monde. Avec ce rôle, celles-ci se voient confier une liberté d'agir dont elles étaient jusqu'alors privées²³⁸. Ce n'est donc pas le rôle qui fait l'homme mais l'homme qui fait le rôle, en vertu de cette liberté d'agir et de choisir dont la nature est aussi explicitée dans le prologue.

3. 1. 2. La liberté : origine et champ d'application

Convaincu du caractère prédéterminé des rôles, comme du déroulement du jeu, le Contradicteur reproche au Maître de se livrer à une activité narcissique. Comment pourrait-il souhaiter se réjouir du spectacle des actes humains si ceux-ci sont guidés par sa seule volonté ?²³⁹ Coupant court à ces protestations, le Maître réplique que les hommes sont doués, avec leur destin, d'une liberté suffisante pour l'accomplir. « Afin que la

²³⁴ C'est ce que met en évidence Mercedes Blanco dans son article « Dramaturgie et métaphore dans *El gran teatro del mundo* », *art. cit.*, p. 205.

²³⁵ Cette faiblesse de la pièce de Calderón, qui découle de l'écriture allégorique, est également soulignée par Mercedes Blanco (cf. *art. cit.*, p. 204-205).

²³⁶ Les individus fortunés pouvaient se reconnaître dans le Paysan, s'ils étaient propriétaires terriens, dans le Roi, s'ils étaient nobles, ou dans la Sagesse, s'ils étaient ecclésiastiques. Cf. *ibid.*, p. 205.

²³⁷ A l'âme rétive, impatiente de rejoindre le chœur des âmes, l'ange réplique : « Du aber hast eine [Rolle] bekommen. So bist du gewählt », D3, p. 121.

²³⁸ Rappelant à l'âme qu'une fois dotée d'un rôle, elle aura toute liberté d'agir, l'ange lui demande : « Erfassest du, heldenhafte Seele, dein ungeheures Vorrecht ? », (D3, p. 121). L'étude du conte *La Femme sans ombre* avait par ailleurs révélé l'incapacité des âmes inengendrées à agir dans le monde. Elles se désignaient elles-mêmes comme enchaînées. Voir *supra*, chapitre 2, paragraphe 2. 2. 1.

²³⁹ Désirant placer le Maître devant ses propres contradictions, et profitant de la présence des prophètes et sibylles conviés par le Maître au spectacle, le Contradicteur s'écrie, en désignant l'un de ces invités : « Da steht, der gesagt hat: Unsere Werke in uns wirkst du allein ! Da steht er, einer von deinen Propheten. Er soll mir Zeugnis geben ! » (D3, p. 112). Les propos cités font références aux paroles du Prophète Esaïe (Es, 26 : 12).

Créature puisse elle-même procéder à des choix, je l'ai douée d'une étincelle de la liberté suprême », répond-il²⁴⁰. L'origine de cette liberté est placée en Dieu et son attribution fait de l'homme une créature « à son image »²⁴¹, donc libre d'agir. Grâce à elle, l'homme acquiert une autonomie relative à l'égard de son créateur. Elle seule lui permet d'éprouver sans entraves ses aptitudes à choisir comme à agir. Le fondement et la finalité réelle de cette liberté ne sont toutefois révélés que par le drame central, qui symbolise l'existence finie. Cette double découverte constitue même le sens et le but de cette dernière. Le Maître suggère en outre la nature véritable de cette liberté confiée à l'homme. Elle consiste en la capacité de distinguer le Bien du Mal et de choisir entre l'une de ces orientations²⁴². Ces catégories ne revêtent toutefois un sens que dans la cadre fini de l'existence. Pour cette raison, on ne peut décréter, au stade du prologue, qu'un rôle est bon ou mauvais. De même, l'impératif « Agissez bien, car Dieu vous observe » n'a de sens que pour les être incarnés, qui assument un destin propre. Peut-on dès lors considérer le refus de l'âme récalcitrante comme le signe de sa liberté, telle qu'elle est définie par le Maître ?

La rébellion du l'âme du Mendiant constitue l'une des différences majeures avec la pièce de Calderón. Cette créature fait preuve d'une assurance frappante dont témoigne ses propos ponctués par les pronoms « moi » et « je ». Contrairement aux autres âmes, elle semble posséder un caractère très affirmé qui lui fait tenir tête à son entourage. Cette réalité est néanmoins trompeuse. Créature inengendrée, elle ne dispose pas encore d'une vraie personnalité. Placée au seuil de l'existence, elle oscille entre deux directions : l'une consiste à regagner le chœur indifférencié des âmes inengendrées, l'autre implique d'accepter le destin d'un mortel. Bien que distincte des autres, cette âme ne constitue encore qu'une possibilité d'existence, en attente d'une réalisation. Aussi ne dispose-t-elle pas d'une vraie liberté. Si l'on peut donc affirmer avec Jeong Ae Nam que l'attitude de cette âme tranche avec la résignation de son modèle chez Calderón, on ne peut parler, comme elle, de réelle liberté à son propos. Ceci vaut surtout pour l'acceptation finale du destin. Pour J. A. Nam, cette décision fait de « ce destin prédéterminé l'objet de la volonté » et du consentement libre de l'âme²⁴³. Dans la mesure toutefois où elle s'appuie

²⁴⁰ « Damit sie sich entscheide, dazu hab ich der höchsten Freiheit einen Funken in die Kreatur gelegt », D3, p. 113.

²⁴¹ Au Monde qui s'étonnait de l'intérêt du Maître pour les hommes, ce dernier rétorquait : « In dem, worin du sie nicht fassst, ist ihr Großes: denn wisse, nach meinem Ebenbilde habe ich sie geschaffen », D3, p. 111. Cette phrase reprend les propos du Créateur dans la Genèse : « Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance » (Gen, I, 26).

²⁴² « MEISTER: Wahl ist ihnen gegeben zwischen Gut und Böse [...] », D3, p. 112.

²⁴³ Jeong Ae Nam écrit : « [D]er Entscheidung [der widerspenstigen Seele, P. B.] [liegt] keine Resignation zugrunde, sondern es ist ein Einverständnis mit ihrem Schicksal erkennbar. Gerade in diesem Einverständnis

sur une connaissance très lacunaire du contenu de son destin, cette résolution s'apparente plutôt à un saut dans l'inconnu.

Tandis que le reproche de couardise, formulé par le Monde et l'Impertinent, laisse l'âme indifférente, les propos de l'ange parviennent à infléchir son point de vue. Ce dernier lui explique tout d'abord que seul le jeu peut lui révéler la nature exacte de son rôle²⁴⁴. Il lui rappelle ensuite que le don d'un destin humain est le signe d'une élection du même ordre que celle dont a bénéficié le Fils de Dieu²⁴⁵. Comme Lui, l'âme a été choisie pour s'incarner et révéler, pour soi et autrui, la teneur de l'Indicible. L'évocation de cet insigne privilège fait vaciller la défense de l'âme qui, changeant d'avis, s'accapare d'un geste résolu le rouleau qui lui est destiné. Plus qu'une résolution héroïque, on peut voir dans ce retournement une pointe de défi. Il s'agit pour l'âme de vérifier les dires et promesses de l'ange, pour, le cas échéant dénoncer l'imposture. En acceptant son rôle, le Mendiant se lance dans une croisade destinée à vérifier que la vie tient bien ses promesses. Enfin, sa résolution rappelle celle de l'impératrice qui, dans le conte, se résigne à affronter le monde inconnu des humains. A ce stade de la pièce néanmoins, rien n'est « joué d'avance », tout reste à faire et à découvrir. En ce sens, le spectacle qui s'annonce consiste en un drame de la connaissance dont l'instrument est l'action et le but, la découverte du sens de l'existence et du don de la liberté.

3. 1. 3. La connaissance comme fruit de l'action et la finalité du « Jeu »

En acceptant le rôle de Mendiant, l'âme accepte aussi le principe de l'incarnation. Cette décision marque le passage de l'état de préexistence – où l'âme demeure, comme les créatures inengendrées de l'opéra et du conte, incapable d'agir – à celui d'un être fini, doué de liberté. Le drame a pour cadre celui défini par les lois de l'espace et du temps et couvre l'existence d'un être, de la naissance au trépas. Pour cette raison, la Mort est désignée comme « Maître du Jeu » (« Bühnenmeister »²⁴⁶). Sa présence, dont découle le temps linéaire, est indispensable à la réalisation d'actes réels, c'est-à-dire non réversibles. Jouer son rôle signifie agir dans le monde. L'auteur de cette action est un individu, union indissoluble d'une âme et d'un corps, qui est doué d'un destin comme de la liberté d'agir et de choisir. Le but de cette action est précisé dès le prologue. « Le fruit de la liberté »,

besteht ihr freier Wille, den der Meister als die Größe des Menschen bezeichnen würde », in : J. A. Nam, *op. cit.*, p. 52.

²⁴⁴ « Spiele die Rolle, und dir wird sich enthüllen, was sie gehalten », explique l'ange (D3, p. 121).

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ D3, p. 113.

explique l'ange, « ne consiste qu'en une chose : agir bien »²⁴⁷. Cette formule, qui reprend celle de Calderón, reçoit pourtant un complément original. « L'acte », ajoute l'ange, consiste en une « création qui supplante la Création », donc la parachève²⁴⁸. La réalisation de cette tâche est la condition à remplir pour qui souhaite accomplir pleinement son destin. Le lien entre cet impératif et le « bien agir » est explicité par l'ange mandé auprès du Monde. Agir bien, sous l'œil du Créateur, consiste à respecter les commandements divins, résumés par la formule : « Tu dois aimer ton prochain comme toi-même et Dieu par-dessus tout »²⁴⁹. La corrélation entre le titre et la loi, posée en « règle du jeu », reproduit celle entre le privilège de l'être doué d'un destin et la tâche qu'il lui faut accomplir. Que le Monde et l'Impertinent ne soient pas plus avancés par les explications de l'ange ne saurait étonner. Seule la pièce centrale pourra révéler le sens de ces propos. Toutefois, on peut dès ce stade, se risquer à une hypothèse. Dans la mesure où il a été rappelé que l'homme est fait à l'image de Dieu et doué d'une étincelle de Sa liberté, on peut deviner le sens du double impératif formulé par l'ange. Il s'agit d'aimer en soi comme chez autrui la part divine, concédée par le Créateur, et d'honorer celui-ci en faisant un usage approprié de ce don. Parachever la Création consisterait dès lors à créer les conditions et le cadre nécessaires à une manifestation durable du divin dans le monde. L'analyse de la pièce enchâssée doit permettre de vérifier cette hypothèse. Elle débutera par l'étude de la conception de l'ordre et de la souveraineté manifestée par les créatures ayant reçu un rôle.

3. 2. La pièce centrale ou le « Jeu de l'existence » sur la scène du Monde

3. 2. 1. Conceptions concurrentes de l'ordre et de la souveraineté

Comme dans la pièce de Calderón, mais dans un ordre un peu modifié, apparaissent tour à tour le Roi et la Sagesse, accompagnée par la Beauté. Viennent ensuite le Paysan, le Riche et enfin le Mendiant, appuyé sur une béquille. L'Impertinent s'est d'autorité installé sur un espace surélevé, aux côtés du Monde, tandis que le Contradicteur, armé de ses livres, occupe une place en retrait, au pied de la scène. Tandis que Calderón réservait au Roi la dernière entrée, afin qu'il puisse être l'objet de tous les regards, Hofmannsthal accorde ce privilège au Mendiant, lequel s'en serait bien passé. De toutes les figures, il

²⁴⁷ « ENGEL: « Die Frucht aber der Freiheit ist eine: das Rechte zu tun », D3, p. 120.

²⁴⁸ « Die Tat allein ist Schöpfung über der Schöpfung », explique l'ange au Mendiant (*ibid.*).

²⁴⁹ « Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst, und aber deinen Gott, den sollst du lieben über alles », D3, p. 115. Ces paroles reflètent en tout point l'enseignement de Jésus Christ (cf. Jean, 15, 12 et Math, 22, 37).

est le seul à déplorer son existence, faite de misère et de sévices accumulés. A l'inverse, le Roi inaugure la pièce centrale par un éloge du monde et de son royaume. La conception de l'ordre et de la souveraineté qu'expriment ses propos trouve un écho chez la Beauté. Tous deux demeurent sourds aux mises en garde de la Sagesse, habillée en nonne. Celle-ci défend un tout autre point de vue, qui se démarque également de celui de Riche, auquel le Paysan, pour sa part, prête une oreille complaisante. Quant au Mendiant, il professe un refus catégorique du monde et peine à contenir le sentiment de révolte qui l'envahit.

Parvenu au milieu de la scène, le Roi s'immobilise et explique que cette place lui revient car « le centre est la place du souverain »²⁵⁰. Autour de lui s'ordonne le cercle de ses possessions, dont l'abondance rend vaine toute tentative de quantification. Sur ce royaume, dont les limites semblent coïncider avec celles du monde, s'étend sa souveraineté²⁵¹ : « Vivre c'est régner », ajoute-t-il, « le reste n'est que mirage »²⁵². Ce pouvoir, comme les honneurs qui l'accompagnent, sont le fruit de sa haute naissance. Pénétré de sa fonction, le Roi semble se confondre avec elle. Placé au centre du royaume, il est l'objet de tous les regards et croit lire en ceux-ci la confirmation de sa souveraineté. De son être, le royaume constitue une simple annexe. L'ordre dont il est la source et le garant ne laisse guère de place pour autrui et encore moins pour Dieu, dont il a usurpé le rôle. Certes Son nom est encore invoqué par le Roi²⁵³. Pourtant, il n'est guère plus qu'une coquille vidée depuis longtemps de son contenu. Aussi les propos du Roi se résument-ils à une simple auto-célébration. Quant à sa force, elle semble tout entière contenue dans l'épée qui lui a été remise dans les coulisses, avant la levée du rideau. Le sonnet par lequel le Roi ouvre le « jeu » laisse d'emblée planer des doutes quant à sa capacité à distinguer la grandeur de la médiocrité. Ses actes les transforment peu après en certitude. Le Roi, qui échoue à convaincre la Sagesse de le seconder, comble cette carence en s'entourant de la Beauté et du Riche, qui l'entretiennent dans ses illusions²⁵⁴. De pouvoir, le Roi n'a, au vrai, que l'apparence ; l'ordre qu'il administre est travaillé par les forces du chaos et la souveraineté dont il se targue ne saurait tromper le regard averti de la Sagesse :

²⁵⁰ « KÖNIG: An diesen Platz ziehst meine Schritte; / Hier bleibe ich: der Herr steht in der Mitte », D3, p. 122.

²⁵¹ Comme l'ont souligné à juste titre Grete Schaefer et Judith Beniston, ce personnage présente de nombreuses affinités avec la figure de l'« Empereur de Chine », auquel Hofmannsthal avait consacré en 1897 un poème intitulé *Der Kaiser von China spricht* (GD1, p. 50-51). Cf. G. Schaefer, *Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalten, op. cit.*, p. 173, ainsi que J. Beniston, *op. cit.*, p. 238.

²⁵² « Herrschen ist Leben – alles sonst ein Wahn », D3, p. 122.

²⁵³ C'est notamment le cas lorsqu'il évoque plus loin la source divine du pouvoir qui lui a été confié, cf. D3, p. 133.

²⁵⁴ Se heurtant au refus de la Sagesse, qui explique préférer le calme de sa cellule à l'agitation de la cour, le Roi propose au Riche la place d'honneur, à sa droite, qu'il avait pourtant destinée à la première. Cf. D3, p. 124-125 et p. 127.

« [C'est] un homme comme les autres : une tête faible couronnée »²⁵⁵. La Beauté, qui ne partage pas cet avis, compte user de ses charmes pour maintenir le souverain sous son empire.

Aux yeux de la Beauté, le pouvoir du Roi ne saurait rivaliser avec ses propres attraits²⁵⁶. Aussi ne fait-elle aucune difficulté à prendre place à ses côtés. L'attitude du monarque semble confirmer son intuition : toute tête, même couronnée, ne résiste pas au vertige que suscite son apparence. N'est-elle pas elle-même prise d'un frémissement lorsque, se contemplant dans son miroir, elle y reconnaît le sceau du divin²⁵⁷ ? Au même titre que le Roi, la Beauté aspire à étendre sur son entourage la souveraineté que lui confèrent les privilèges de sa naissance. Comme lui, elle se méprend sur l'étendue réelle de ses pouvoirs. Séduite, telle Narcisse, par son reflet, elle ne tarde pas à négliger le Divin. Elle oublie ce faisant que la source de son pouvoir n'est qu'apparence. Dépendante du regard d'autrui comme du sien propre, elle demeure soumise aux affres du temps. Assimilant leur être à leurs fragiles privilèges, ces deux personnages demeurent prisonniers du mirage entretenu par leurs attributs. Parmi leur entourage, seules deux personnes perçoivent la fragilité des fondements sur lesquels repose leur pouvoir respectif. Tandis que la Sagesse les enjoint à combattre leurs illusions, le Riche s'emploie à les maintenir, escomptant bien en tirer profit.

La Sagesse, on l'a vu, perce immédiatement la faiblesse du Roi. Celle-ci repose à son sens sur une compréhension erronée de la royauté, dont la couronne ne constitue qu'un symbole. Aussi préfère-t-elle à l'or rutilant de cet accessoire la noirceur de sa cellule, elle qui revêt l'habit et le statut d'une nonne. De même, elle rappelle à la Beauté sa condition de mortelle et l'incite à se tourner vers la source réelle de sa grâce. De souveraineté, la Sagesse ne connaît que celle de Dieu. Bien qu'attirée par le calme de sa cellule, elle demeure toutefois sur la scène, où elle s'efforce de convaincre ses interlocuteurs. Mais en vain. Ne lui reste dès lors que la prière, par laquelle elle implore, pour autrui, la miséricorde divine²⁵⁸. Si elle détient la science du divin, elle se montre impuissante à agir dans le monde, auquel elle répugne à se mêler. Cette carence est du reste suggérée par son geste de dissimuler ses mains, alors que la Beauté s'extasie devant les siennes²⁵⁹. La

²⁵⁵ « Ein Mensch wie andre auch: ein schwaches Haupt, gekrönt! », D3, p. 124.

²⁵⁶ Dès l'approche du Roi, la Beauté se montre certaine de sa victoire : « [D]ort im Hintergrund ein schöner Mann – / Und wär er König, Herrscher über alle, / Er tritt mir nah und ist schon mein Vasalle! », D3, p. 123.

²⁵⁷ Alors qu'elle jette un œil à son miroir, la Beauté est tout à coup saisie : « Beinahe Angst haucht auf mich aus dem Spiegel, / Darf eins denn offen tragen Gottes Siegel? », *ibid.*

²⁵⁸ « Erbarme dich, Herr, und bleib auch nächstens nah! », D3, p. 128.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 123.

Sagesse constitue en somme le pendant inversé du Riche, qui se fait fort de réunir les pouvoirs nécessaires à l'administration du royaume.

A l'inverse du Roi ou de la Beauté, le Riche fait de son esprit un usage habile. Cette qualité, associée à ses possessions matérielles, constitue le fondement de sa puissance. Cet homme semble avoir fait de l'avoir le sens de son être et n'a de cesse de l'accroître. A l'accumulation des biens et de l'argent, il ajoute celle des pouvoirs. Ses fonctions de trésorier sont rapidement rehaussées de celle de chancelier du royaume. Le Roi, qui demeure convaincu de l'immutabilité de l'ordre qu'il gouverne, lui accorde une confiance aveugle. Il succombe rapidement à ses propos séducteurs, au point qu'il reste sourd aux menaces que ceux-ci contiennent²⁶⁰. Le nouveau chancelier ne connaît dès lors plus aucune loi ni aucun respect, hormis celui qu'il témoigne à sa propre personne. Fort de ses qualités rhétoriques, il affronte sans crainte le Mendiant. Leurs échanges lui offre même l'occasion d'exposer sa propre conception de l'ordre du monde, laquelle tranche avec l'immobilisme prôné par le Roi.

Cet ordre consiste pour le Riche en un jeu incessant de forces²⁶¹ qu'il s'agit de contenir afin de leur imprimer la direction voulue. De cette merveilleuse machine, dont il souhaite devenir le maître, le Riche attend du Mendiant qu'il devienne un rouage²⁶². Pour le convaincre, il expose des arguments qui prennent le contre-pied des propos de l'ange dans le prologue. Tandis que celui-ci faisait miroiter à l'âme rétive la possibilité d'agir librement, le Riche rappelle au Mendiant qu'il tire de l'ordre existant l'ensemble des notions sur lesquelles repose son discours. Croyant ainsi rejeter l'ordre qui l'étouffe, il ne fait qu'en renforcer les fondements²⁶³. Son être n'est qu'un élément de ce Tout, sur lequel il n'a pas de réelle emprise. Cette argumentation, qui provoque les ricanements du Contradictaire, ne suffit pas non plus à convaincre le Mendiant. Toutefois, elle le réduit provisoirement au silence. Ainsi semble écartée la dernière ombre qui menaçait les grands desseins du Riche.

Les propos du nouveau chancelier exposent les principes du capitalisme moderne qu'il applique aux fins d'obtenir une croissance exponentielle des richesses du royaume²⁶⁴. Ces grands desseins ne séduisent par uniquement le Roi. Le Paysan, tout affairé à sa tâche, ne

²⁶⁰ Séduit par les paroles que lui souffle le Contradictaire, le Riche manque de se trahir en laissant entrevoir les appétits égoïstes qui guident son action. Cf. D3, p. 127.

²⁶¹ « [E]in Ganzes aus Kräften », D3, p. 136.

²⁶² Achèvement sa description élogieuse de l'ordre qu'il est chargé d'administrer, le Riche demande au Mendiant : « [R]uft dich nichts, dich diesem einzufügen? », *ibid.*

²⁶³ Cf. D3, p. 135-136.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 126.

manque pas de réfléchir aux profits pouvant résulter de la venue du nouveau chancelier. Le projet d'imposer aux peuples voisins les lois du marché lui laisse entrevoir la possibilité d'un gain substantiel lors de la vente de ses récoltes²⁶⁵. C'est à ce titre qu'il prête une oreille complaisante au Riche, alors qu'il demeurait à distance prudente du Roi. Ignorant les ruminations du Paysan et convaincu du poids de son autorité, celui-ci n'hésite pas pour sa part à sceller un pacte avec son chancelier²⁶⁶. Conclu au nom de Dieu, il consiste au vrai en l'alliance du pouvoir et du capital. Ce faisant, chaque contractant pense jouir d'un ascendant suffisant sur autrui. Le Roi se montre convaincu d'agir conformément aux impératifs divins, ce que seule la Sagesse conteste. Le Riche est quant à lui persuadé que rien n'échappe à son intelligence ni à son pouvoir, ce qu'il affirme ouvertement à l'issue de la pièce²⁶⁷. Le terme abrupt de celle-ci lui apporte pourtant un démenti flagrant. La Mort est la première réalité qu'il rencontre. Elle est ce récif contre lequel viennent se briser ses rêves de titan et qui révèle brusquement la vanité de son être. L'avoir s'étant confondu dans son esprit avec l'être, il apparaît soudain comme le plus démuné de tous. Ce sort semblait pourtant réservé au Mendiant, ployant sous le poids des souffrances et des privations.

3. 2. 2. Révolte et aspirations du Mendiant

Le traitement de la figure du Mendiant constitue l'une des particularités de la pièce d'Hofmannsthal. Distinct de l'être résigné chez Calderón, ce personnage est résolu à s'affirmer dans le monde par ses actes²⁶⁸. Cette ambition n'est pas sans lien avec la place et le statut dont il jouit au début de la pièce.

Le dénuement décrit sur le rouleau de parchemin semble tout d'abord confirmé par son accoutrement et son sort. Privé de biens, il l'est également de la présence de ses proches.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 126-127.

²⁶⁷ « [E]s ist nichts außer mir! », s'écrie le Riche dans un bref instant de triomphe (D3, p. 155). Ce passage fera l'objet d'un plus ample commentaire dans les pages suivantes.

²⁶⁸ Dans sa troisième *Lettre de Vienne*, Hofmannsthal explique : « Das Neue, das ich zu dem überkommenen Stoff hinzugefügt habe, liegt in der Gestalt des Bettlers. [...] An die Stelle des passiven resignierten Bettlers der alten Mysterien, des "Armen" aus dem Evangelium, der von selbst, durch sein bloßes Schicksal zur Seligkeit auserwählt ist [...], habe ich den aktiven Bettler gesetzt [...] », RA2, *Wiener Brief [III]*, p. 287. Hofmannsthal s'est néanmoins inspiré d'une autre source pour affiner la peinture de ce personnage. La confrontation avec les autres protagonistes rappelle la controverse entre le Paysan et la Mort relatée par un texte du Bas Moyen Âge intitulé *Der Ackermann aus Böhmen* et attribué à Johannes von Tepl (également Johannes von Saaz). En 1917, Konrad Burdach avait proposé avec Alois Bernt une réédition de ce texte assorti d'un commentaire (Johannes von Tepl, *Der Ackermann aus Böhmen: Einleitung, kritischer Text, vollständiger Lesartenapparat, Glossar, Kommentar*, Alois Bernt, Konrad Burdach (éd.), Berlin : Weidmann, 1917). Des annotations figurant dans l'exemplaire personnel d'Hofmannsthal attestent sa lecture attentive du texte à l'époque où il rédigeait la pièce.

L'absence d'avoir semble signifier celle de tout être : le Mendiant ressemble à un fantôme errant. Seul le hasard de ses divagations le fait rencontrer les autres figures et lier conversation. Celle-ci se résume dans son cas à un refus explicite de la compagnie des humains. Il explique avoir perdu la foi après le décès de sa femme, tuée par des mercenaires, et celui de ses quatre enfants, morts de privations²⁶⁹. Ce dénuement nourrit une colère qu'attise la conversation. Celle-ci joue d'ailleurs un rôle essentiel dans l'évolution du personnage. Son refus du monde et d'autrui se transforme progressivement en accusation tournée contre ses interlocuteurs. En retrouvant l'occasion du parler, le Mendiant s'ouvre à nouveau la possibilité d'agir. Conscient de n'être rien pour autrui, il aspire à devenir quelqu'un. Tandis que les autres personnages ne doutent pas de l'accord parfait entre leur être et leur rôle, le Mendiant désire conquérir l'identité dont il se sent frustré. A l'être dépouillé ne reste que l'action.

La situation du Mendiant rappelle celle de l'héroïne de *La Femme sans ombre*, résolue à se mêler aux humains pour sauver son mari. Marqués par une carence initiale, ces deux personnages tentent de la compenser en évoluant dans un monde qui met à l'épreuve leur volonté. Chacun incarne, à sa manière, le destin commun à tous les êtres qui, nés dans une situation et parmi des êtres qu'ils n'ont pas choisis, doivent affirmer leur place dans le monde et y tracer le sillon de leur destin. La portée universellement humaine de ces figures n'empêche pas qu'elles revêtent chacune des traits distinctifs. Tandis que l'impératrice conquiert avec son humanité son statut d'épouse et de future mère, le Mendiant s'affirme comme un homme avide de justice et prêt à renverser l'ordre établi. Si donc on peut comme K. J. Naef reconnaître dans le Mendiant un représentant de l'humanité²⁷⁰, on peut aussi y voir, comme I. Pieper ou J. A. Nam, le type même du révolutionnaire²⁷¹. De fait, ses propos se résument à une dénonciation du scandale de l'avoir, doublé de celui de l'arbitraire, et soulignent la nature corrompue de l'ordre établi.

L'entrée sur scène du Mendiant est suivie d'échanges avec les autres protagonistes. Ici, ce n'est pas le Mendiant qui va vers autrui, comme chez Calderón, mais autrui qui, de

²⁶⁹ Le décès de sa femme et de ses enfants est évoqué avec amertume par le Mendiant dans un échange avec la Sagesse, auquel se joignent l'Impertinent et le Paysan (D3, p. 130).

²⁷⁰ Pour K. J. Naef, le Mendiant ne représente pas un groupe d'individus défini, tels les prolétaires ou les pauvres, mais bien la figure générique de l'humain. Cf. K. J. Naef, « Das Salzburger Große Welttheater », in : *id.*, *Hugo von Hofmannsthals Wesen und Werk*, *op. cit.*, p. 211.

²⁷¹ I. Pieper formule à propos du Mendiant la remarque suivante : « [D]ie Rolle des Bettlers [ist] lesbar als die eines potentiellen Revolutionärs », I. Pieper, *op. cit.*, p. 117. Jeong Ae Nam, qui défend un point de vue identique, va même jusqu'à reconnaître dans le Mendiant le représentant du prolétariat animé par les idéaux socialistes. (J. A. Nam, *op. cit.*, p. 97). Ce point de vue sera toutefois nuancé dans la suite du paragraphe.

façon intentionnelle ou fortuite, vient à sa rencontre²⁷². A la différence de son modèle en outre, le Mendiant ne demande pas l'aumône et refuse plus généralement de se lier à ceux qu'il rencontre. Seul lui importe de dénoncer le scandale de sa misère et d'exprimer sa soif de justice. Ses griefs concernent au premier chef la répartition des biens entre une poignée d'individus, dont il demeure, depuis sa naissance, exclu²⁷³. Ce scandale de l'avoir apparaît décliné sous plusieurs formes. A la Sagesse, qui vient spontanément à sa rencontre, il reproche de jouir de la sécurité de sa cellule et de la sérénité que confère la foi. Le bien-fondé de celle-ci et des prières semble toutefois avoir été remis en cause par le sort, jugé injuste, de sa famille²⁷⁴. Au Roi, il oppose une critique virulente de l'accumulation de biens matériels et immatériels qui procure la richesse, le pouvoir et l'attachement d'autrui²⁷⁵. Dans le « Nous » de Majesté employé par le Roi, le Mendiant reconnaît tous ceux qui, vivant dans son ombre, jouissent à divers degrés de ce dont lui-même est privé²⁷⁶. La rencontre ultérieure avec le Paysan ne fait que renforcer ses convictions. Comme le Roi, bien qu'à une moindre échelle, cet être fruste dispose d'un nombre élevé de biens et de droits particuliers, dont il tire un pouvoir indéniable. Toutefois, l'ensemble de ces possessions ne sont, pour le Mendiant, que le fruit d'un vol²⁷⁷, dont lui et ses semblables sont les victimes.

Les propos du Mendiant rappellent les fameuses paroles de Proudhon²⁷⁸. Toutefois ils s'en écartent sur un point essentiel. Cette propriété ne constitue à ses yeux un scandale que parce qu'il en est lui-même frustré. Loin d'en condamner le principe, il réclame sa part. Ainsi s'explique qu'il se compare à Esaü, dupé par son frère. Comme cet infortuné,

²⁷² La seule exception concerne le Paysan, devant lequel le Mendiant, plongé dans ses ruminations, s'immobilise. C'est toutefois le Paysan, rendu mal à l'aise par la présence de ce miséreux, qui lui adresse la parole. Cf. D3, p. 139.

²⁷³ Le Mendiant explique avoir vécu toute son enfance dans la forêt, où son père, d'abord forestier (« Waldbauer »), puis garde-chasse (« Heger »), est mort écrasé par la chute accidentelle d'un arbre. Cf. D3, p. 140.

²⁷⁴ Après avoir évoqué la mort de sa femme, puis celle de ses enfants, le Mendiant se tourne vers la Sagesse et lui demande : « [...] Und du? / Du hast den Tag fleißig gebet't? ja, du? / [...] dicke Mauern um dich herum / Und eiserne Gitter vor jedem Loch / Dass nur sicher war! nur recht sicher doch! », D3, p. 10-131.

²⁷⁵ Ses griefs sont exposés dans un long réquisitoire rythmé par l'usage anaphorique de la conjonction « und », D3, p. 132.

²⁷⁶ Alors que le Roi exhortait le Mendiant à parler, celui-ci lui coupe sans plus d'égard la parole et formule cette réponse cinglante : « Ihr habt, und ich hab nicht – das ist die Red, / Das ist der Streit und das, um was es geht! », *ibid.*

²⁷⁷ « BETTLER: [...] Das alles habt ihr und woher? weil ihrs gestohlen [habt] », *ibid.*

²⁷⁸ Le philosophe et économiste Pierre-Joseph Proudhon s'était distingué en formulant les principes de l'anarchisme. Celui-ci repose sur la condamnation du principe de la propriété privée. Cette position se trouve résumée dans la formule devenue depuis célèbre : « La propriété, c'est le vol! » (P.-J. Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété ? ou Recherches sur le principe du Droit et du Gouvernement* (1840), Paris : Librairie Générale Française, 2009, p. 129-130).

il réclame son dû²⁷⁹. A ce stade, le Mendiant demeure convaincu que le bonheur est suspendu à l'avoir, quand bien même celui-ci excéderait les seuls biens matériels. La comparaison avec Esaü suggère même qu'il ne serait pas opposé à la jouissance de certains privilèges, comme celui dont jouit l'aîné d'une fratrie. Aussi oppose-t-il au Contradicteur, qui invoque l'esprit des Lumières et le principe du droit naturel, un refus catégorique²⁸⁰. Se moquant de la nature et de ses droits, le Mendiant désire jouir de ces biens dont il voit autrui doté. Il se montre par contre plus sensible à la comparaison avec Samson, suggérée par le Contradicteur. Quoiqu'il ait d'abord refusé de se laisser dicter par lui ses paroles, il se compare volontiers au colosse et se montre, comme lui, résolu à venger la trahison dont il se croit la victime²⁸¹. Même la Beauté, dont il croyait pourtant la jouissance universelle, se soustrait délibérément au regard des miséreux, préférant se blottir contre le Roi²⁸². Cette découverte motive un premier accès de révolte : le Mendiant réclame l'avènement d'un nouvel « ordre du monde », dont il se fait fort de préparer la venue²⁸³. Ce faisant, il défend une conception du bonheur qui n'est guère distincte de celle de ses interlocuteurs. Ses privations engendrent une amertume qui explique la radicalité de ses propos. Les échanges avec le Riche, qui suivent directement cet éclat, ne font que renforcer ses convictions.

Désirant mettre à l'épreuve son nouveau chancelier, le Roi confie à ce dernier la tâche d'éconduire le Mendiant. Afin de convaincre celui-ci de se ranger à sa conception de l'ordre, le Riche affirme tout d'abord être son égal. Comme lui, il compte au nombre des êtres industriels (« Werkleute »)²⁸⁴. Par ses propos, il suggère au Mendiant de quitter l'inactivité dans laquelle il s'obstine à se cantonner. Il rappelle ensuite, on l'a vu, que les notions qu'emploie le Mendiant n'ont de sens qu'en référence à cet ordre qu'il fait mine de rejeter. Aussi semble-t-il vain de vouloir le combattre. La splendeur de cette mécanique

²⁷⁹ Menaçant ses interlocuteurs, le Mendiant, s'écrit : « Jakob, du sitzest in gestohlenem Erbe, / Und Esau kommt, das Seine zu holen! » (D3, p. 132). Cette référence au destin de Jacob et d'Esaü évoqués dans la Genèse (Gen, 25, 19) était déjà présente dans le prologue. Elle émanait du Contradicteur avant d'être reprise par l'ange, qui cherchait pour sa part à apaiser l'âme du futur Mendiant (D3, p. 119-120).

²⁸⁰ Prenant l'évocation de Jacob et d'Esaü comme prétexte, le Contradicteur s'empresse d'y faire écho en soufflant : « Natur gibt mir und euch das gleiche Recht, / Natur kennt keinen reichen Dieb noch armen Vagabunden! ». Cela lui vaut de la part du Mendiant cette réplique cinglante : « Schweig! Meine Red' hab ich aus mir gefunden, / Brauch keinen Fürsprech » (D3, p. 132).

²⁸¹ L'évocation par le Mendiant de la vengeance de Samson contre les Philistins est une reprise des propos suggérés peu avant par le Contradicteur (D3, p. 133 ; 134). Dans le cas de Samson, la trahison est celle de sa bien-aimée Dalila, qui révéla aux Philistins le secret de sa force. Cet épisode est relaté dans la Bible, dans le Livre des Juges (Jg, 16 : 4 ; 16 : 22).

²⁸² D3, p. 133-134.

²⁸³ Fou de rage en voyant la Beauté se blottir contre le Roi, le Mendiant s'écrit : « [...] jetzt hats ein Ende! / Ich brech in dein Geheg! Ein neuer Weltstand her! » (D3, p. 134).

²⁸⁴ *Ibid.*

ingénieuse, en laquelle le Riche reconnaît l'ordre établi, ne peut qu'inciter les forces du royaume à se mobiliser pour elle. Quiconque refuserait, par aveuglement ou étroitesse d'esprit, serait responsable de son exclusion comme de sa misère. Par ce raisonnement habile, le Riche poursuit une fin identique à celle du Roi : il s'agit d'obtenir la soumission inconditionnelle d'autrui et le maintien de l'ordre établi.

Le Mendiant conserve toutefois ses réticences. Les propos du Riche révèlent que le scandale de l'iniquité revêt une double nature. D'une part le motif de la formidable machine et la nécessité de se soumettre à elle évoque l'image d'une roue broyant les êtres qui l'actionnent. D'autre part, cet ordre semble être reproduit dans le domaine de la parole, sur lequel le Riche possède une grande maîtrise. Le maintien de l'ordre établi semble garanti par le simple usage collectif du langage, dont sont tirées les notions de justice, de devoir, de propriété et de nécessité. Parler – selon le raisonnement du Riche – revient à acquiescer à cet ordre. Ses propos révèlent cependant combien le sens de ces notions varie en fonction de celui qui les emploie. L'ordre qu'il promet ne désigne rien d'autre que ces violences et ces privations dont le Mendiant et ses semblables sont les victimes. Ayant compris le danger que recèle la parole, il se réfugie dans un silence farouche. Aussi ne réagit-il pas non plus lorsque le Contradicteur l'exhorte à répondre²⁸⁵. Ce dernier étant aussi habile que le Riche dans le maniement des concepts, le Mendiant se garde bien de lui offrir la réplique. Toutefois il ignore encore la suite à donner à sa révolte. Sombrant dans d'obscures ruminations, il se détourne de ses interlocuteurs.

Les propos du Contradicteur rappellent ceux des artisans de la révolution communiste, auxquels il compare implicitement le Mendiant. Celui-ci est du reste régulièrement désigné par la critique comme un représentant du prolétariat résolu à secouer le joug de l'ordre bourgeois capitaliste, symbolisé par le Riche²⁸⁶. Cette interprétation témoigne toutefois d'une compréhension superficielle du rôle du Mendiant. Certes, des affinités entre ce dernier et les acteurs de la Révolution bolchevique ont été suggérées par Hofmannsthal²⁸⁷. Le personnage ne saurait toutefois être réduit à cette fonction. Le « nous » auquel il recourt renvoie avant tout à ceux qui, tombés dans un dénuement

²⁸⁵ « Wie Donner jetzt ein Wort! » s'écrit le Contradicteur à l'intention du Mendiant, « ein Manifest! » / Ein einzig ungeheures Diktat! / Davon sie in die Erde sausen! » (D3, p. 138). Ces propos s'inspirent des principaux symboles de la Révolution prolétarienne : d'une part le *Manifeste du parti communiste*, rédigé en 1847 par Karl Marx et Friedrich Engels, et d'autre part le principe de la « dictature du prolétariat », que ce manifeste expose.

²⁸⁶ C'est ce qui ressort notamment de l'analyse de Bernhard Greiner, qui rapproche le Mendiant des « prolétaires en haillon » (« Lumpenproleten ») du XIX^e siècle (cf. B. Greiner, *op. cit.*, p. 95). De son côté, J. A. Nam décèle chez le Mendiant le « réveil d'une conscience de classe », suggéré dans l'opposition du pronom collectif « nous » au « vous », qui symbolise selon elle les représentants de l'ordre bourgeois. Cf. J. A. Nam, *op. cit.*, p. 97-98.

²⁸⁷ En témoigne, par exemple, la troisième *Lettre de Vienne*, déjà citée. Cf. RA2, p. 293.

absolu, se voient repoussés aux confins du royaume, sans travail ni moyens de subsistance. Toutefois, le Mendiant refuse de mettre un terme à son errance en acceptant le travail offert par le Riche. Il n'est pas prêt à grossir les rangs de ceux que le vocabulaire moderne désigne du nom de prolétaires. Il avait de même rejeté la bourse tendue par la Sagesse ; de ce monde il n'attend ni ne désire plus rien. Ses propos manifestent le rejet d'un système dont il croit reconnaître en chacun un représentant. Ce refus catégorique lui permet de transformer son état d'indigence en chef d'accusation, retourné contre ses interlocuteurs. Il peut dès lors endosser le rôle de juge et justifier ses intentions destructrices. Ses propos menaçants, qui s'inspirent de l'Apocalypse²⁸⁸, témoignent certes d'une radicalité semblable à celle des bolcheviques. Ils émanent cependant d'un individu qui, rejeté aux confins de la société, aspire encore à trouver une place dans celle-ci. Son bref échange avec le Paysan manifeste une tentative en ce sens. Elle se solde toutefois par un échec.

Les échanges avec le Roi et le Riche avaient été l'occasion de dénoncer l'iniquité d'un ordre dans lequel l'avoir est inégalement réparti. Ceux avec le Paysan ajoutent à ces plaies le scandale de l'arbitraire. A l'image des deux autres protagonistes, bien qu'à une bien moindre échelle, le Paysan jouit de possessions matérielles et de nombreux droits. Ceux-ci lui confèrent une autorité absolue sur son propre domaine²⁸⁹. Alors qu'il avait jusqu'alors ignoré le Mendiant, il lui témoigne à présent d'un profond mépris. Vantant l'étendue de ses possessions, il reproche au vagabond et à ses semblables leur oisiveté, qui les condamne à vivre comme des parasites²⁹⁰. Bien qu'il ait conscience de la détresse de ces êtres, il se refuse à partager avec eux le moindre bien. Irrité par ce mépris, le Mendiant lui demande néanmoins un travail. Après un premier refus, le Paysan lui fait miroiter une tâche de bûcheron pour laquelle il propose un salaire de misère. La perspective de disposer d'un toit et de ressources suffisantes pour se soustraire aux lois

²⁸⁸ « Der Weltstand muss dahin, neu werden muss die Welt / Und sollte sie zuvor in einem Flammenmeer / Und einer blutigen Sintflut untertauchen, So ists das Blut und Feuer, das wir brauchen », D3, p. 135.

²⁸⁹ Bernhard Greiner a critiqué le caractère anachronique de ce personnage au regard du système économique décrit par le Riche (B. Greiner, *op. cit.*, p. 94-95). Pourtant, il conserve une actualité si on le rapporte au contexte autrichien. Hofmannsthal rappelle lui-même l'importance des petits propriétaires terriens, et de la petite-bourgeoisie de façon plus générale, en Autriche. Dans sa troisième *Lettre de Vienne*, il précise le statut du Paysan par ces termes : « [der] Bauer – der bei uns den gesicherten konservativen kleinen Besitz bedeutet », RA2, *Wiener Brief [III]*, p. 288. Dans un discours de novembre 1919, dont il sera encore question, l'écrivain avait rappelé la part non négligeable que prenait, au début du XX^e siècle encore, le milieu paysan dans la définition des valeurs et des orientations culturelles de la société autrichienne. Cf. RA2, *Die Bedeutung unseres Kunstgewerbes für den Wiederaufbau. Ansprache an die Mitglieder des österreichischen Werkbundes*, p. 55-68, not. p. 60-62.

²⁹⁰ Au Mendiant, le Paysan répond : « [...] San bettelarme Leut / Und a nit stark. / [...] Haben ihr Leben nit geschafft, / [...] Drum wandern aus und schliefen wieder heim, / Hat alles kein Wesen und kein Reim », D3, 140.

du marché paraît néanmoins contenter le Mendiant²⁹¹. Il semble disposé à s'installer dans la forêt en « l'entretenant soigneusement comme un foyer »²⁹². Telle n'est pas toutefois la conception de l'ordre que le Paysan entend faire régner dans son domaine.

Le Paysan suspend son accord à une condition : le Mendiant doit chasser les vagabonds qui peuplent la forêt. Le vol de bois doit faire l'objet d'une punition sévère, quand bien même les coupables seraient des veuves et des orphelins démunis. Contournant la juridiction officielle et s'érigeant lui-même au juge²⁹³, le Paysan délègue au Mendiant la tâche d'exécuter la peine fixée : « Frappe donc et chasse-les », explique-t-il, « ce gibier de potence doit apprendre à respecter ma forêt [...] »²⁹⁴. De chassé, le Mendiant doit devenir chasseur pour espérer jouir d'une paix, toute relative. La proposition du Paysan ne diffère guère de celle du Riche : il s'agit de devenir un rouage du système fondé sur l'oppression des êtres plus faibles que soi. La corruption n'a donc pas pour origine certains de ses représentants mais l'ensemble de ceux qui acceptent d'en devenir les acteurs. Aussi ne saurait-on voir dans la colère du Mendiant le réveil de son sens chrétien, comme le suggère pour sa part J. A. Nam²⁹⁵. Le spectacle tragique de la mort de son épouse et de ses enfants avait, rappelons-le, achevé de lui ôter la foi²⁹⁶. De la Sagesse, parée de son habit religieux, il a refusé tout autant les paroles de consolation que la bourse tendue. Sa colère contre le Paysan et ses semblables n'a pas pour motif la charité chrétienne mais la découverte du degré de corruption de cet ordre, qui exclut tout compromis. Prenant le Paysan au pied de la lettre, le Mendiant se fait fort de faire régner l'ordre suivant ses propres desseins²⁹⁷. Il s'empare de sa hache, bien décidé à en faire un instrument de justice et de vengeance. Il s'agit de détruire cet ordre corrompu en s'attaquant à ses racines.

²⁹¹ Réfléchissant à voix haute, le Mendiant murmure : « Schlagrecht. Kein Klafter Brennholz, Tür und Dach, / Nix kaufen, alles aus der eigenen Sach, / Nix kaufen, Wiegen nicht und nicht das Hochzeitsbrett, / Auch nicht den Sarg – », D3, p. 141.

²⁹² Le Mendiant décrit la tâche qui lui est proposée en ces termes : « [ich] robot dir im Wald mit die zwei Händ, / Und halt dir ord'ntlich wie a Stubn dein Wald », *ibid.*

²⁹³ Le Paysan déclare de but en blanc : « Anzeigt wird nix, das macht nur Schererei », D3, p. 142.

²⁹⁴ « Hau, drein, jags aus, dös Schandpack soll mein Waldl respektieren [...] », *ibid.*

²⁹⁵ Pour J. A. Nam, cette réaction outrée du Mendiant résulte de la violation par le Paysan de la morale chrétienne. Celle-ci postule l'existence d'un droit inaliénable des pauvres à jouir de la charité. Ayant formulé ce constat, J. A. Nam ajoute : « Dass der Bettler wegen dieser Anordnung des Bauern in Rage gerät, beweist, dass die Wut über die Unmenschlichkeit, die als die Verachtung der religiösen Gerechtigkeit zu verstehen ist, seine Revolutionsgedanken wieder entfacht. Durch die Verschiebung der Gewalttat des Bettlers von der Konfrontation mit dem Reichen auf die mit dem Bauern ist eine innere Wende in seiner Revolution herbeigeführt worden, [die zeigt], dass das Religiöse seiner Revolution immanent geworden ist », J. A. Nam, *op. cit.*, p. 104.

²⁹⁶ Cette perte de toute foi en Dieu était ressortie des tous premiers échanges du Mendiant avec la Sagesse. Cf. D3, p. 130.

²⁹⁷ A l'injonction du Paysan « Dass d'mir ein Ordnung haltst im Wald » (D3, p. 142), le Mendiant répond en bondissant au milieu de la scène, armé de la hache : « Ja, ich muss Ordnung machen, / Das is mir ein'geben, aber nicht allein im Wald! [...] Ihr Dieb und Schänder alle miteinander, / Euch gehts an Balg! » (D3, p. 143).

La violence soudaine du Mendiant provient du constat d'un échec : ses griefs, maintes fois exprimés, n'ont suscité que des paroles lénifiantes ou le raidissement des autres protagonistes. La corruption de l'ordre ayant gagné celle du langage, celui-ci devient impropre à l'expression de ses doléances. Le Mendiant se trouve dès lors placé devant une alternative simple : la soumission, par laquelle il concourt à son malheur comme à celui d'autrui, ou la révolte. Celle-ci ne peut cependant faire l'économie de la violence, retournée contre les personnes jugées responsables de ces maux. A ce point culminant du jeu se manifeste toutefois une autre solution. Elle a pour préalable une « transformation [ou] un renversement complet »²⁹⁸ dont il s'agit de comprendre la nature et les conséquences.

3. 3. La métamorphose du Mendiant et ses conséquences

Alors qu'il s'apprête à frapper ses interlocuteurs de sa hache, le Mendiant semble faire une brusque découverte. Bouleversé, il interrompt son geste et laisse retomber son arme, tandis que la Sagesse poursuit une ardente prière. Après avoir rappelé à son entourage le terme imminent du jeu, elle implore le pardon et la grâce pour l'âme de son futur meurtrier. Cette scène rappelle à s'y méprendre celle de l'opéra qui avait vu le teinturier Barak, aveuglé par la colère, brandir une épée pour châtier son épouse²⁹⁹. Interrompue dans cette œuvre par l'ouverture d'un gouffre béant sous les pieds du colosse, cette scène l'est, dans la pièce, par le renoncement subit du Mendiant. A ce titre, elle a suscité de nombreuses critiques.

Max Reinhardt a, le premier, incité Hofmannsthal à rajouter quelques vers, dans lesquels le Mendiant esquisse les motifs de son brusque revirement³⁰⁰. Richard Strauss, qui avait composé la musique de *La Femme sans ombre*, a lui aussi exprimé des réserves. Dans une lettre à Hofmannsthal, il explique : « ce rachat qui mène [cette figure] à la liberté tient du miracle et me semble imposé de l'extérieur. Votre mendiant ne joue pas son personnage jusqu'au bout : au contraire, au moment décisif, il reçoit d'Hofmannsthal une

²⁹⁸ Les termes « Wandlung » et « vollkommener Umschwung » sont employés par Hofmannsthal dans sa troisième *Lettre de Vienne* pour qualifier l'évolution du Mendiant dans cette scène cruciale. Cf. RA2, *Wiener Brief [III]*, p. 288.

²⁹⁹ Cf. D5, Acte II, p. 352-354.

³⁰⁰ Il s'agit des vers qui envisagent l'issue probable de l'acte de vengeance, s'il avait été accompli, ainsi que ceux qui esquissent la conception de la liberté dont le Mendiant se sent à présent investi (cf. D3, p. 148-149, ainsi que SW X, p. 50 : 5 – 51 : 10). Ces ajouts sont intervenus après la demande de Reinhardt, relayée par sa compagne Helene Thimig auprès de l'écrivain. En témoigne la lettre du 7 mai 1922 reproduite dans SW X, p. 207-210. Ce document, ainsi que les modifications évoquées, ont également été commentées par Cynthia Walk (*Hofmannsthals "Großes Welttheater": Drama und Theater*, Heidelberg : Winter, 1980, p. 46-51).

illumination »³⁰¹. Strauss déplore l'absence de crédibilité dramatique de cette scène. Il reproche à l'auteur d'avoir fait intervenir une puissance extérieure au jeu proprement dit. Les termes de « rachat » et de « miracle » suggèrent une dépendance accrue à l'égard des principes chrétiens. Enfin, la brusque interruption du rôle du Mendiant semble condamner la problématique sociale de la pièce à demeurer en suspens. Dans les décennies suivantes, ces critiques n'ont cessé de s'amplifier. En 2010 encore, J. A. Nam affirme que la révolution du Mendiant échoue du fait de l'intervention inopinée de la transcendance dans le jeu³⁰². Auparavant, Clemens Heselhaus et Cynthia Walk avaient souligné que ce brusque revirement était dû à l'action médiatrice de la Sagesse, dont la prière expliquerait à elle seule l'octroi de la grâce au Mendiant³⁰³. Pour d'autres, ce renoncement résulterait plutôt d'un processus de réminiscence, évoquant la conversation avec l'ange dans le prologue³⁰⁴. L'obtention de la grâce divine viendrait couronner cette évolution³⁰⁵. Ce don entraînerait, aux yeux d'une majorité de critiques, le renoncement à l'action dans le monde. Tournant le dos aux hommes, le Mendiant semble s'être résigné à une vie d'ermite dans la forêt³⁰⁶.

³⁰¹ Lettre de Richard Strauss à Hofmannsthal datée du 12 septembre 1922, in : RS – HvH, *Correspondance*, p. 422.

³⁰² « [D]ie Revolution des Bettlers [ist] entscheidend an der Transzendenz gescheitert », J. A. Nam, *op. cit.*, p. 110.

³⁰³ C. Heselhaus, *op. cit.*, p. 289 et Cynthia Walk, *op. cit.*, p. 48.

³⁰⁴ Ce motif de la réminiscence est mis en valeur par Egon Schwarz et Judith Beniston (cf. E. Schwarz, *op. cit.*, p. 86 et J. Beniston, *op. cit.*, p. 243 ; 250). Cette dernière y décèle même l'apport d'un élément néo-platonicien dans un cadre général qui demeure déterminé par la symbolique chrétienne. Poussant plus loin dans cette direction, Arnold Bergstraesser explique que la scène illustre la réunion ponctuelle du Moi individuel du Mendiant avec son Moi préexistantiel. Cf. Arnold Bergstraesser, « The Holy Beggar. Religion and society in Hugo von Hofmannsthal's Great World Theater of Salzburg », in : *Germanic Review*, vol. 20, cahier 4, 1945, p. 261-286, not. p. 267 et p. 272.

³⁰⁵ Cette scène centrale, tout comme la pièce dans son entier, révèle pour J. Beniston une combinaison de motifs néo-platoniciens avec celui, chrétien, de la grâce (J. Beniston, *op. cit.*, p. 248). Elle nuance ainsi l'analyse d'A. Bergstraesser qu'elle juge, à juste titre, peu convaincante. Celui-ci substitue au motif chrétien de la grâce celui, assez flou, de « la sphère allomatique ». En incluant le Mendiant dans sa prière – donc en l'intégrant à cette « sphère » – la Sagesse lui permettrait de s'affranchir des limites de son être fini pour retrouver sa plénitude pré-existentielle (A. Bergstraesser, *art. cit.*, p. 272). Pour J. Beniston, une telle interprétation contredit l'orientation spirituelle générale de la pièce. Malgré les références ponctuelles à la pensée platonicienne, celle-ci conserve à ses yeux une orientation conforme à la pensée chrétienne (J. Beniston, *op. cit.*, p. 248 et 250). Toutefois, elle omet de rappeler qu'une conciliation de certains principes de la pensée de Platon avec ceux du christianisme a été entreprise par Augustin d'Hippone. Or c'est par l'entremise d'Augustin et de sa pensée que Calderón avait introduit dans sa pièce le motif de la préexistence. Voir sur ce point Didier Souiller, « *Le Grand Théâtre du monde* de Calderón », *art. cit.*, p. 104.

³⁰⁶ Comparant la différence de traitement du motif de l'action chez Calderón et Hofmannsthal, Clemens Heselhaus explique : « für Calderon handelt es sich um eine Überbildung der Tat zu einer guten und rechten Tat – für Hofmannsthal handelt es sich um den Verzicht auf jeden Tat », C. Heselhaus, *art. cit.*, p. 290. Une interprétation assez proche est proposée par Irene Pieper. A ses yeux, la scène centrale de la pièce illustre « l'impossibilité totale d'une action tournée vers le monde » (« Die Unmöglichkeit weltzugewandten Tuns », I. Pieper, *op. cit.*, p. 117). Friedrich Achberger avait du reste formulé des conclusions assez proches, quelques années auparavant (*op. cit.*, p. 136).

La signification et les conséquences de ce départ sont toutefois diversement appréciées. Pour certains, l'absence de crédibilité de cette scène trahit l'échec de la pièce et de son auteur³⁰⁷. Pour d'autres, l'élément religieux semble chasser le problème social, au point que celui-ci disparaît complètement³⁰⁸. Judith Beniston suggère enfin qu'Hofmannsthal n'aurait pas cherché à proposer une solution pragmatique aux conflits sociaux de son époque. Il aurait seulement fait état du recul de l'effervescence révolutionnaire après 1920. Cette « victoire » serait d'ailleurs moins le fait de la sagesse humaine que l'effet de la grâce divine, dont les peuples d'Europe, et les Autrichiens en tête, auraient bénéficié³⁰⁹. Peut-on croire néanmoins que l'écrivain aurait commis la double inconséquence de neutraliser cette liberté foncière de l'humain et l'acte créateur en lesquels l'ange reconnaît le privilège de l'être incarné ? Quand on sait le soin apporté à la rédaction de *La Femme sans ombre*, à peine achevée, on peut en douter. La relecture de la scène centrale de la pièce renforce cette impression. Le renoncement du Mendiant à ses desseins meurtriers semble plutôt la conséquence d'une prise de conscience résultant de deux motifs : la confrontation avec le Paysan et le rappel brutal de la réalité de la mort et de la règle du « jeu de l'existence ». Quant aux conséquences de cette découverte, elles ne résident pas plus dans le renoncement à l'action que dans le rejet de toute vie sociale. L'activité du Mendiant dans la forêt participe au contraire d'une révolution intérieure qui prélude à l'avènement d'un « nouvel ordre du monde ». Les paragraphes suivants vont s'employer à le montrer.

3. 3. 1. La découverte du Mendiant et le rôle de la Sagesse

Le renoncement du Mendiant à l'acte meurtrier provient de la découverte d'une erreur fondamentale. Sa colère nourrie par la répartition inégale des richesses semble certes justifiée. En endossant à la fois le rôle de juge et d'exécuteur de peine, il fait toutefois preuve d'un arbitraire identique. Alors qu'il brandit sa hache, il entrevoit comme en rêve le cercle vicieux dans lequel il menace de s'enfermer. Semblable à Samson, il s'apprête

³⁰⁷ Ce point de vue est notamment partagé par Egon Schwarz, (*art. cit.*, p. 32), Bernhard Greiner, (*op. cit.*, p. 96-99) et Gerald Stieg (*art. cit.*, p. 291 ; 294).

³⁰⁸ Voir entre autres Clemens Heselhaus (*art. cit.*, p. 289-290), Irene Pieper (*op. cit.*, p. 116-118) et Jeong Ae Nam (*op. cit.*, p. 107-110).

³⁰⁹ « [I]n the miraculous transformation of the Beggar he [Hofmannsthal, P. B.] can be said to allegorize the overcoming of the revolutionary threat, which by 1922 had largely receded. *Das Salzburger Große Welttheater* presents it as something for the young Austrian Republic to celebrate, not in a mood of self-congratulation but in humility – for the powerlessness of Wisdom and Hofmannsthal's unflattering characterization of the other figures underline the suggestion that it was possibly only by the grace of God that the crisis was indeed averted », J. Beniston, *op. cit.*, p. 251.

à commettre un acte de vengeance dont il sera lui aussi la victime. Dans une hallucination, il se voit écrasé par la chute d'un arbre qu'il a frappé de sa hache. Comble de l'ironie, ce sort est identique à celui de son pauvre père³¹⁰. Si elle anticipe donc les conséquences probables de sa révolte, cette intuition n'en révèle toutefois pas directement les motifs.

L'absence apparente de motivation de ce renoncement a suscité, on l'a vu, bien des critiques. Seul le récit de ce rêve par le Mendiant, une fois son bras abaissé, esquisse une justification. Celle-ci n'ayant pas suffi à convaincre le metteur en scène, l'écrivain se résout, en 1925, à rajouter une pantomime. Dans une lettre de 1926, il en esquisse le contenu : « Renversement de l'ordre existant, conquête du monopole de la violence ; et tout ceci à quelle fin ? De nouveau la violence ! La solution de Lénine »³¹¹. Bien que cet ajout ait été jugé nécessaire au succès de la pièce, on peut douter qu'il apporte des éléments essentiels à la compréhension de cette scène. Qu'avait laissé entrevoir l'échange avec le Paysan si ce n'est précisément cette usurpation de la violence par quelques-uns au détriment des plus démunis ? La clause secrète du contrat proposé par le Paysan était d'agir sévèrement sans recourir à aucune juridiction. Il en allait du respect de la propriété privée. L'ajout de la pantomime conférait certes des contours plus précis à cette scène. Elle en restreignait ce faisant la portée. Contrairement à Reinhardt, qui tenait absolument à souligner l'actualité de la pièce, Hofmannsthal désirait surtout en montrer le caractère universel et éternellement actuel. Elle devait pouvoir être rapportée à diverses configurations historiques, voire anticiper celles à venir. La confrontation avec le Paysan livrait à elle seule des éléments de compréhension suffisants. Elle révélait entre autres le fondement de l'erreur commise tout autant par le Mendiant que par les autres protagonistes.

Le Paysan se définit uniquement par son rôle social. Celui-ci repose à ses yeux sur la détention d'un certain nombre de biens et de droits. L'utilisation indue du petit bois par les vagabonds constitue plus qu'une violation de sa propriété ; il s'agit d'une véritable atteinte à son être. De même, le Roi décrivait son royaume et ses possessions comme une simple extension de sa personne, qui reflétait sa majesté. Enfin, le Riche fait de l'accumulation des biens et des capitaux le ressort de sa puissance. En criant au vol³¹², le Mendiant n'avoue pas moins son désir de posséder. Son assouvissement passe toutefois

³¹⁰ Voir *supra*, note 273.

³¹¹ « Umsturz des Bestehenden, Ansehreiben der Gewalt; und was dann? aufs Neue Gewalt! Lenins Lösung », in : lettre de janvier 1926 à Fritz Viehweg, reproduite dans SW X, p. 220-221.

³¹² Cf. D3, p. 132 et p. 133.

par l'usurpation du droit à rendre justice. Il troque ainsi son rôle d'oppressé contre celui d'opresseur. Ce dernier repose cependant sur des fondements très fragiles. La scène entrevue comme en rêve lui révèle clairement le sort réservé à ceux qui n'ont d'yeux que pour l'avoir. Les propos de la Sagesse confirment ensuite cette intuition.

La prière de la Sagesse contient tout d'abord l'aveu d'une culpabilité collective, contre laquelle elle n'a pas su prémunir ses semblables. Cette faute réside dans l'oubli de la condition même du jeu, c'est-à-dire la réalité de la mort. Le Mendiant, qui pense avoir saisi la règle impitoyable de l'existence, prétend en devenir le principal agent. Pourtant, le temps de ce bourreau est aussi compté que celui de ses victimes. Croyant se rendre maître du jeu, le Mendiant demeure lui-même soumis à une force qu'il ne peut soumettre à sa volonté. Sa propre mort, en lui révélant l'ampleur de son aveuglement, lui ôtera toute possibilité de s'en affranchir. L'expérience anticipée de cette mort, dans la scène hallucinée, suffit à faire vaciller sa détermination³¹³. Les propos de la Sagesse achèvent ensuite de le désarmer.

La Sagesse avait tout d'abord reconnu la magnanimité du Très-Haut, qui, malgré son omnipotence, se gardait bien d'intervenir dans le jeu³¹⁴. Sa prière est principalement tournée vers ses semblables, figés dans l'attente de leur fin. Elle les enjoint à profiter de ces derniers instants pour « se trouver eux-mêmes » et reconnaître l'ampleur de leur aveuglement³¹⁵. Puis elle implore Dieu d'accorder sa grâce à l'être égaré qui s'apprête à l'exécuter. De tous les rôles, celui imparté au Mendiant semblait le plus difficile³¹⁶. Cette prière à peine achevée, ce dernier, qui avait déjà baissé son arme, demande, hébété, ce qui a pu se passer. Sa confusion redouble lorsqu'il découvre que la Sagesse priaait pour son propre salut³¹⁷. De toutes les personnes rencontrées, elle est bien la première à comprendre son martyre et son appétit de vengeance. Sa prière confirme cet élan de

³¹³ Pour cette raison, il est difficile d'adhérer à la critique de Judith Beniston à l'endroit de la Sagesse. L'auteur juge en effet assez maladroit le rappel par cette figure du motif du théâtre du monde. Il atténuerait la valeur de la découverte par le Mendiant de cette conception du monde grâce à ses propres moyens (J. Beniston, *op. cit.*, p. 241). On peut toutefois objecter que les propos de la Sagesse ont avant tout pour but de rappeler au Mendiant les limites de sa propre existence. Ils lui révèlent la vanité des actes de ceux qui ne pensent qu'à accroître leur pouvoir et leurs biens au détriment d'autrui. L'idée que cette intervention inopinée de la Sagesse trahirait le malaise de l'écrivain à l'égard du message ouvertement catholique de l'*auto* de Calderón ne semble pas davantage être étayée par cet épisode (cf. J. Beniston, *op. cit.*, *ibid.*).

³¹⁴ Se jetant à genoux, la Sagesse tourne ses regards vers le ciel : « Du aber thronend ob verworrenen Geschicken, / Du siehst zu, wie in des Unrechts Netz / Wir alle, alle uns geheim verstricken. / Wie leicht wär alles dir mit einem Hauch zu schlichten, / Mit einem Fingerwink ins Grade dies zu richten, / Doch dir bleibt vom hocharhabnen Pfühl / Ein ungeheures Gewährlassen [...] », D3, p. 144-145.

³¹⁵ « WEISHEIT: [...] Ein kurzer Augenblick ist allen uns gewährt, / Abtretend aus dem Spiel uns zu uns selbst zu finden », D3, p. 145.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ « BETTLER: Du hobest deine Hände und betetest für mich? », D3, p. 146.

charité dont elle avait fait preuve, au début de la pièce, en lui tendant une bourse. L'orgueil du Mendiant et son rejet du monde corrompu l'avaient pourtant amené à refuser. Dans le miroir d'autrui, il découvre à présent les facettes réunies de son être : d'une part un puissant désir de justice, de l'autre la méprise causée par les apparences trompeuses du monde³¹⁸. Dans cette perspective, on ne saurait voir dans son brusque revirement le résultat d'une intervention divine, obtenue par l'intercession de la Sagesse. Celle-ci disait juste lorsqu'elle rappelait l'impartialité du Maître. Si la Sagesse joue bien un rôle décisif, celui-ci n'implique aucune force extérieure au jeu. Elle aide le Mendiant à découvrir la nécessité inexorable de la mort et la nature réelle de son propre être. L'échange de regards qui suit ces paroles apporte la confirmation de la transformation intérieure du Mendiant³¹⁹.

Il rappelle aussi celui qui, dans le conte, ponctue la scène dans laquelle le teinturier menaçait de tuer son épouse³²⁰. La parenté très nette entre les deux scènes n'a toutefois jamais été relevée. Elle ne se limite d'ailleurs pas à ce simple motif. De même que l'échange de regards dans le conte ne suffit pas dissiper le tourment des teinturiers, et appelle d'autres engagements, le renoncement du Mendiant n'entraîne pas la disparition de l'injustice dénoncée. Il ménage toutefois la possibilité d'une action en ce sens. La découverte par le Mendiant de son erreur foncière se double de celle de la nature de sa liberté. Celle-ci lui offre les moyens d'une action désormais éclairée par la connaissance des conditions et de la règle du jeu.

3. 3. 2. Le sens de la liberté et le pouvoir de l'action

L'expérience du Mendiant met en évidence deux niveaux de réalité qui semblaient jusqu'alors incompatibles. Le Contradicteur l'accuse de fuir le règne insolent de l'injustice pour s'enfoncer dans le rêve³²¹. En vérité, cette scène révèle la présence, par-

³¹⁸ L'attitude de la Sagesse illustre cet amour du prochain dont l'ange faisait, dans le prologue, l'un des piliers de l'action juste dans le monde (cf. D3, p. 115). Cette fonction assumée par la Sagesse était d'autant plus importante que Reinhardt avait conduit Hofmannsthal à supprimer une autre illustration de ce principe. Elle consistait en l'amour que vouait l'épouse du Mendiant à celui-ci. Bien que décédée, elle réapparaissait avec ses enfants dans une première version de la scène entrevue, comme en rêve, par le Mendiant, alors qu'il s'apprêtait à faire un usage meurtrier de sa hache. Cf. SW X, p. 177 ainsi que C. Walk, *op. cit.*, p. 46-48.

³¹⁹ Cf. D3, p. 147 (didascalie figurant en haut de la page).

³²⁰ Cf. E, p. 415-416.

³²¹ Le Contradicteur recourt aux motifs de la Roue de l'injustice (« Unrecht [...] schlägt wiederum sein Rad ») et de la lumière insolente (« im frechen Licht ») pour qualifier cette réalité impitoyable que le Mendiant semblait prêt à détruire. À l'inverse, il assimile son renoncement aux divagations d'un être dans la forêt, sur les sentiers du rêve (« und du im Wald wandelst Träumerpfad »). Dépité, il dénonce dans ce retournement un comportement irrationnel, contre lequel son esprit censément éclairé s'insurge. Cf. D3, p. 148.

delà le règne trompeur du Roi et du Riche, de la sphère essentielle de l'être, soustraite au devenir. La conscience durable de ce second niveau de réalité exige une réorientation complète de l'existence. Cette découverte transparaît dans les remarques du Mendiant. Désormais indifférent à la somme des possessions dont se targuent ses interlocuteurs³²², il soulève la question de la nature même de son être : « sais-je seulement qui vous êtes – sais-je même qui je suis ? »³²³. Ces propos succèdent au constat d'une richesse nouvelle dont il se sent investi : plénitude céleste et éclair d'éternité³²⁴, tels sont les termes par lesquels il tente de décrire la manifestation de l'Être ou de Dieu en sa propre personne. Percer ce mystère implique de s'affranchir de la quête acharnée de l'avoir et du pouvoir. A la lumière de cette découverte, ses tentatives passées lui semblent vaines. Dans cet ordre corrompu, car ignorant de Dieu, toute tentative de renverser les rôles ne ferait qu'entretenir le mouvement de cette machine inique qu'il tentait d'enrayer. Prendre l'apparence d'un roi ne suffit pas à incarner la majesté symbolisée par cette fonction³²⁵. Réconcilier la sphère de l'avoir avec celle de l'être implique l'avènement d'une société nouvelle³²⁶.

On ne saurait donc déduire des propos du Mendiant une acceptation résignée de son rôle ni de son sort³²⁷. Si l'ordre dans lequel il s'est débattu l'a maintenu dans son statut de Mendiant, ceci n'implique pas qu'il y soit inexorablement condamné. Loin de se résigner à sa misère, il semble plus que jamais résolu à explorer les ressources de son destin. Pour ce faire, il commence par changer de statut : de Mendiant il devient bûcheron, tâche dont la signification réelle sera approfondie plus loin. Toutefois, c'est à une transformation intérieure bien plus profonde qu'il décide de s'atteler. Il la décrit comme un éveil à soi-même, grâce à la présence d'une lumière intérieure qui invite à poursuivre l'exploration de son être³²⁸. Il s'agit, en d'autres termes, de découvrir de quelle façon l'Être ou Dieu se manifeste en lui.

³²² A cette question de la Sagesse : « [...] kannst du deinen Brüdern nun verzeihen / Am schalen Erdengut ihr dumpfes Haben? », le Mendiant répond : « Was schiert mich, was ihr habt? », D3, p. 147.

³²³ « Was weiß ich, wer ihr seid – was weiß ich, wer ich bin? », demande le Mendiant à la Sagesse, cf. D3, p. 147.

³²⁴ Décivant l'état dans lequel son expérience l'a plongé, le Mendiant recourt aux expressions « umblitzt von Ewigkeit » et « innre Himmelfülle », *ibid.*

³²⁵ « Und setz ich stracks mich auf den Thron für ihn [i. e. den König, P. B.] / Und sitz dort breit zu meinen Lebenstagen, / So sitzt Hans Wurst zu Thron, das Blatt bleibt ungewendet, / Und diese Welt wie eh und je geschändet », D3, p. 148.

³²⁶ Le Mendiant conclut l'explication de son geste par cette remarque : « Es muss für wahr und ganz ein neuer Weltstand werden, / Sonst bleib' dies gar ein ärmlich puppig Spiel », *ibid.*

³²⁷ C'est ce qu'affirme Judith Beniston, qui croit voir dans la découverte de la règle de l'existence le signe d'une acception tacite du sort fixé par le Maître. Cf. J. Beniston, *op. cit.*, p. 244.

³²⁸ « Nun weck ich selber mich, entzünd in mir den Sinn, / Davon um Mitternacht der finstre Wald wird tagen », D3, p. 148. Cette remarque fait écho à l'évocation, dans l'Apocalypse, de la fin des temps et de l'apparition de

Le Mendiant exprime à plusieurs reprises le désir de réaliser l'unité de son être. Il souhaite plus précisément concilier deux éléments apparemment contradictoires de l'existence : d'une part la soumission au temps, ponctué par la mort ; d'autre part la participation à un principe qui triomphe de celle-ci. Quittant le séjour de ces êtres qui pensent triompher de l'une pour s'ériger en égal du second, le Mendiant désire résoudre cette antinomie. Cela implique qu'il saisisse la nature réelle de cette liberté dont il se sent soudain investi. Celle-ci fait l'objet d'une vague réminiscence évoquée en des termes rappelant le processus d'anamnèse décrit par Platon. Or, bien que la réalité et le sens de la liberté lui aient été enseignés avant l'incarnation, seule celle-ci et l'expérience concrète du monde lui ont permis d'accéder à sa connaissance. Encore celle-ci demeure-t-elle incomplète. Bien qu'il ait compris l'aveuglement qui guidait son geste, il ne détient encore qu'une idée imparfaite de la nature de cette liberté comme de ses usages.

Sa situation rappelle à nouveau celle de l'impératrice dans le conte. Ayant appris la condamnation de son mari, la jeune femme se maudissait d'avoir oublié les enseignements de son père, dont elle ne gardait qu'un très vague souvenir³²⁹. La connaissance de la liberté ne découle pas de la détention d'un savoir antérieur à l'existence ; elle est subordonnée à l'incarnation, donc à la soumission aux lois physiques du monde. De même, elle est étroitement liée à l'action, par laquelle s'instaurent des relations avec autrui, fussent-elles d'opposition. Aussi ne peut-on affirmer comme J. Beniston que la découverte de cette liberté se double d'un renoncement à l'action, que trahirait la fuite du Mendiant dans la forêt³³⁰. Les propos de ce personnage révèlent au contraire qu'il doit poursuivre l'exploration de cette liberté dont il n'a, pour l'heure, que l'intuition. Bien qu'elle lui semble venir de Dieu³³¹, elle laisse entrevoir deux usages distincts dont il lui faut comprendre toutes les implications. Un premier est suggéré par l'image d'un être qui se penche au-dessus d'un puits sans fond ; un second consiste à

l'Esprit, (Ap, 1, 9 – 1, 20). L'« obscure forêt » renvoie au royaume des hommes privés de cette lumière divine. Ce passage constitue donc aussi une anticipation de la scène de la pièce au cours de laquelle la Mort vient mettre un terme au jeu des acteurs.

³²⁹ Apprenant la malédiction planant sur son mari, l'impératrice expliquait : « Mir ist [...], ich weiß es von der Wiege an, vielleicht hat es mein Vater mir, als ich schlief, ins Ohr geraunt, wehe mir, dass ich es habe vergessen können! [...] Nun verstehe ich, was ich nicht verstand », E, p. 348.

³³⁰ Judith Beniston relève une contradiction entre le désir initial du Mendiant de jouir d'une liberté d'action suffisante et l'apparent renoncement à celle-ci dans cette scène (cf. J. Beniston, *op. cit.*, p. 244). Ce faisant, elle néglige les propos du Mendiant dans lesquels il fait état de l'aveuglement qui guidait jusqu'alors son action (D3, p. 149). De même, rien, dans les autres propos de ce personnage, ne trahit un renoncement à l'action. Ils expriment seulement le désir de s'arracher à une société qui est comparée à une « forêt obscure » (« der finstre Wald »), dans laquelle la conscience de l'Être et de sa manifestation dans le monde fait totalement défaut (D3, p. 148).

³³¹ A propos de la liberté dont il se sent à présent investi, le Mendiant explique : « Mich deucht, sie ist von Gott », D3, p. 149.

céder à l'appel puissant de ce gouffre³³². Dans le premier cas, l'être demeure distinct de cette source insondable de la liberté dans laquelle le Mendiant pense reconnaître Dieu. Dans le second, il s'y abîme. Qui devient conscient de Dieu, et de la liberté qu'Il place en l'homme, voit donc s'ouvrir deux voies possibles. La première conserve les traits d'une vie terrestre éclairée par la conscience de Dieu, la seconde recoupe l'expérience mystique de la fusion du Moi avec l'Absolu. Le Mendiant doit à présent découvrir à quelle fin il jouit de cette liberté, ce qui revient à percer le sens de la loi sous le règne de laquelle son existence est placée. Il s'agit, en d'autres termes, de comprendre en quoi consiste cette « action juste », à laquelle l'ange du prologue l'exhortait³³³. L'encourageant dans cette voie, la Sagesse lui apporte, une fois encore, un concours précieux.

L'humilité dont la Sagesse fait preuve à l'égard du Mendiant³³⁴ s'explique par le respect qu'elle lui témoigne : il a su triompher de sa haine comme de ses illusions. Son attitude rappelle le geste de l'impératrice s'inclinant devant le teinturier Barak³³⁵. La Sagesse souhaite en outre que le Mendiant mène la vie épanouie d'un chrétien pénétré de l'idée de Dieu, et désireux d'accomplir Ses volontés³³⁶. Parmi celles-ci figure l'interdiction de se complaire dans l'oisiveté³³⁷. S'y adjoint l'obligation d'entretenir cette terre et ses ressources confiées à ses soins³³⁸. A cette fin, la Sagesse lui remet la hache du Paysan et l'exhorte à en faire bon usage. Il s'agit, en cette période automnale favorable à la coupe, de défricher une terre demeurée vierge des abus de ses compagnons. Il pourra ainsi leur faire partager le produit de cette action raisonnée : l'ordre et la sérénité³³⁹. Convertissant l'arme de sa vengeance en instrument de paix, le Mendiant s'apprête à œuvrer activement

³³² Toujours à propos du mystère de la liberté, il note : « Sie ist geheim, und lässt sich irdisch nicht benennen: / Sie ist ein Abgrund, über den sich herrlich lehnet, / Doch der mit Macht sich auch dich zu verschlingen sehnet », D3, p. 149.

³³³ Dans le prologue, l'ange expliquait à l'âme : « Wer Freiheit hat und ist ihrer würdig, der fragt: wozu habe ich Freiheit? und ruht nicht, bis er erkennt, welche Frucht sie bringe. Die Frucht aber der Freiheit ist eine: das Rechte zu tun », D3, p. 120.

³³⁴ Se tournant vers le Mendiant, elle lui dit : « Ich neige mich vor dir! », D3, p. 149.

³³⁵ A ce geste de l'impératrice dans le conte, par lequel elle implore Barak de renoncer à ses funestes desseins, s'ajoute, dans l'opéra le motif des chérubins que la jeune femme croit voir s'incliner devant le colosse. Cf. E, p. 414 et D5, p. 346.

³³⁶ « Geh hin und sei im Wald ein guter Geist », dit la Sagesse, « und lobe Gott den Herrn, der alle Wege weist! », D3, p. 149.

³³⁷ « Halt noch » s'écrie la Sagesse alors que le Mendiant s'apprête à partir, « nimm dein Gerät ». A son interlocuteur qui fait mine de délaissier l'outil, elle explique : « Nimms hin und brauchts als dein. So spricht der Herr: Ihr sollt nicht müßig sein », D3, p. 149.

³³⁸ Poursuivant ses recommandations, elle rappelle les propos du Seigneur : « Soll dich mein hoher Wald umhegen, / Einsiedel, musst du seiner pflegen », *ibid.*

³³⁹ « Sanft, wie der Hirtenstab im Schattensaal, / Wandle die Axt voraus dem Himmelsstrahl, / Und wie die Glocke tön ihr satter Schlag / Ins Dorf, und melde Herbst und friedereichen Tag », D3, p. 149.

à l'avènement de cet ordre nouveau qu'il appelle de ses vœux. A peine a-t-il gagné la forêt que les coups de sa hache résonnent³⁴⁰.

L'ange rappelait dans le prologue que le fruit de la liberté consiste en une action parachevant la Création³⁴¹. Toutefois, seule l'expérience du Mendiant permet d'éclairer le sens de cette définition. S'il lui semble reconnaître en Dieu la source de sa liberté, il ne peut en découvrir les ressources qu'en en faisant un usage concret. Son action doit servir l'avènement d'un ordre nouveau fondé sur la connaissance de l'être qui régule l'appétit de l'avoir. En d'autres termes, il s'agit de parachever la Création en y établissant un ordre capable de manifester durablement le divin. Dans la mesure toutefois où l'homme est lui-même le lieu et l'instrument de cette épiphanie, cette tâche revient à favoriser l'avènement d'une société fondée sur le respect de la personne humaine, en laquelle s'exprime le divin.

Ainsi seulement apparaissent les ressorts cachés du destin du Mendiant, que les étapes antérieures de son existence n'avaient pas encore révélés. L'absence de tout bien lui conférait certes une forme d'avantage sur les autres protagonistes. Elle entretenait chez lui le souhait de renverser cet ordre inique. Restait toutefois à choisir les bons moyens pour y parvenir. La décision du Mendiant traduit une victoire de son esprit sur ses passions et inaugure une série de nouvelles résolutions. Celles-ci trouvent dans le terrain vierge de la forêt un champ propice à leur réalisation. Cet espace devient le symbole de l'ordre nouveau dont le Mendiant s'emploie activement à préparer l'avènement. La nature et la structure de cet ordre ne sont certes qu'esquissés dans la scène cruciale de la pièce. Les échanges qui la précèdent ou la suivent de près laissent toutefois entrevoir les principes qui en sont les piliers. Ceux-ci consistent en une compréhension spécifique de la justice sociale, de la fraternité et de l'équité qui présente des affinités remarquables avec la doctrine sociale développée à la même époque par l'Eglise. Une comparaison de certains passages de la pièce avec l'encyclique *Rerum Novarum*, promulguée en 1891, doit permettre de le montrer.

3. 4. *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg* et l'encyclique *Rerum Novarum* : Aspect social de la pièce

L'étude du message politique et social de la pièce suscite un constat unanime chez les critiques. *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg* livrerait un plaidoyer univoque pour

³⁴⁰ Après avoir glissé un regard dans la coulisse, par laquelle le Mendiant est sorti, le Paysan s'en retourne, satisfait. Aux autres, il mime le geste de couper le bois en indiquant la direction de la forêt. Cf. D3, p. 150.

³⁴¹ « Die Tat allein ist Schöpfung über der Schöpfung », D3, p. 120.

le maintien de l'ordre établi qu'il rehausserait d'une caution divine³⁴². Toute tentative visant à modifier ce dernier serait à l'inverse dénoncée comme prélude au chaos. L'action politique semble même discréditée par la pièce, dans laquelle elle finit par être neutralisée³⁴³. Pour beaucoup, cette œuvre repose sur un paradoxe. Tout en montrant clairement les limites de l'ordre établi et l'injustice qu'il cautionne, elle illustrerait l'acquiescement de son auteur à celui-ci³⁴⁴. D'autres voient dans ce plaidoyer pour le maintien d'un ordre statique et hiérarchisé des affinités flagrantes avec certaines tendances politiques contemporaines³⁴⁵. L'idéal restaurateur prôné par l'auteur serait proche du programme social et politique esquissé par certains romantiques au XIX^e siècle³⁴⁶, puis réactualisé au début du XX^e siècle. La pièce s'inscrirait dans un spectre d'idées rassemblant les noms d'Adam Müller et d'Othmar Spann³⁴⁷. Pour certains, la conception de l'ordre social illustrée par cette œuvre recouperait plus particulièrement le principe de l'Etat corporatif tel qu'il fut instauré par le vote en 1934 d'une nouvelle Constitution pour l'Autriche. Cette thèse serait étayée par l'importance conférée, dans la pièce elle-même et le contexte de sa représentation, à la foi catholique ainsi qu'à l'Eglise³⁴⁸. Bien que pacifique, cette tentative de remédier à une situation politique et sociale complexe en proposant un ordre anachronique trahirait l'incapacité de son auteur

³⁴² « Auf Wahrung des Jetztzustand zielt das Festspiel », affirme I. Pieper. Elle renforçait ainsi l'analyse de F. Achberger, qui voit dans la figure du Mendiant un défenseur du « statu quo » exigeant une soumission absolue à l'ordre du Roi et du Riche (I. Pieper, *op. cit.*, p. 120 et F. Achberger, *art. cit.*, p. 142). Dès 1975, Walter Weiss avait relevé les implications problématiques du revirement du Mendiant. Celui-ci semble se plier aux conseils du Riche, qui l'encourageait à accepter un travail pour servir l'ordre établi (W. Weiss, *art. cit.*, p. 113). Ces points de vue assez proches n'ont guère été modifiés par la suite. En 2014, Norbert Christian Wolf tire de l'analyse de la figure du Mendiant la conclusion suivante : « bei Hofmannsthal wird alles Feindliche durch einen Prozess der Läuterung in die Ordnung integriert und am Ende zu dessen wichtigstem Repräsentanten » (N. C. Wolf, *op. cit.*, p. 229).

³⁴³ Analysant la portée politique de la pièce, Friedrich Achberger souligne : « Das "Gespenst des Bolschewismus" diskreditiert jede Weltveränderung ». Plus loin, il ajoute : « Die politische Vorentscheidung des Textes liegt [...] darin, dass die umfassenden Probleme der ersten Nachkriegszeit in ein schwarz-weißes Schema gezwungen werden, innerhalb dessen Veränderung als aussichtslos gezeichnet ist » (F. Achberger, *op. cit.*, p. 137). Irene Pieper écrit quelques années plus tard : « Das revolutionäre Streben des Bettlers wird zwar eindeutig desavouiert, jedoch auf Kosten jeglicher im weiteren Sinne politischer Aktivität » (I. Pieper, *op. cit.*, p. 119).

³⁴⁴ Irene Pieper affirme par exemple : « Der immerhin kritisch aufgenommenen Vorstellung einer göttlich-ordnenden Gewalt wird kein positiver Gehalt entgegengesetzt » (I. Pieper, *op. cit.*, p. 119).

³⁴⁵ Walter Weiss écrit par exemple : « es kann für die Rezeption [...] nicht gleichgültig sein, dass die im Salzburger Programm und im Welttheater Hofmannsthals und Reinhardts beobachtete zweideutige Synthese von Rückbindung und Innovationsanspruch auffällige Entsprechungen in der zeitgenössischen politischen Umgebung hat » (W. Weiss, *art. cit.*, p. 113).

³⁴⁶ A propos de la pièce, prise dans son entier, Gerald Stieg déclare sans détour : « der romantisch-katholische Antikapitalismus kommt zu seinem Recht », tandis que Norbert C. Wolf voit dans le modèle politique esquissé « eine Spielart romantischer Politik » (G. Stieg, *art. cit.*, p. 291 et N. C. Wolf, *op. cit.*, p. 219).

³⁴⁷ Cf. Walter Weiss, *op. cit.*, p. 113-114.

³⁴⁸ Replaçant la pièce dans son contexte de création, Friedrich Achberger explique : « [Es] ist an die unübersehbare Rolle der Kirche in der Politik der Ersten Republik zu erinnern, vom Prälaten Seipel [...] bis zum Modell des Ständestaats, das gerade solche Gesellschaftsstrukturen zu restituieren sucht, wie sie das *Welttheater* entwirft: statisch, hierarchisch, unter kirchlicher Führung », cf. F. Achberger, *art. cit.*, p. 141.

à envisager des remèdes adaptés à son temps³⁴⁹. Ce consensus remarquable de la critique ne saurait toutefois empêcher un examen plus approfondi de la question. Les paragraphes précédents avaient laissé entrevoir une orientation distincte, suggérée par l'appel réitéré du Mendiant en faveur d'un « nouvel ordre ». De plus, le rattachement d'Hofmannsthal à une tradition de pensée inaugurée par le romantisme politique et développant au XX^e siècle une pensée hostile à la République d'Autriche, n'est pas sans poser quelques difficultés. La clarification de ce point doit servir de prélude à un nouvel examen du message politique et social de la pièce.

3. 4. 1. Aspects politiques de la pensée d'Hofmannsthal au lendemain de la guerre

Quand bien même Hofmannsthal se serait plusieurs fois exprimé sur les conséquences de l'armistice, il s'abstient de tout commentaire à propos du nouveau régime autrichien. Severin Perrig note que cette retenue tranche avec la position très critique de ses proches amis et de ses relations³⁵⁰. L'écrivain, on l'a vu, témoignait même d'un optimisme prudent à l'endroit du nouvel Etat³⁵¹. Dans une allocution prononcée en novembre 1919 devant les membres de la Chambre des artisans autrichiens (« Österreichischer Werkbund »), il encourageait ses interlocuteurs à ne pas grossir le rang des contempteurs du nouveau régime³⁵². Ce discours est l'une des rares sources qui éclaire, du moins en partie, la position de l'écrivain sur cette question. Il esquisse les principes généraux sur lesquels ce dernier souhaitait voir la nouvelle République d'Autriche bâtir sa politique.

Pour Hofmannsthal, les métiers de l'artisanat autrichien et leur production sont l'expression condensée d'un caractère autrichien et d'une culture singulière³⁵³. En transmettant cette culture, ces corps de métiers contribuent à rendre visibles les racines

³⁴⁹ Norbert C. Wolf note pour sa part que l'orientation pacifique adoptée par Hofmannsthal était incompatible avec celle prônée par les gouvernements fascistes. Il relève toutefois dans la pièce un paradoxe irréductible : « Die eminente Zeitverbundenheit des politischen hochbrisanten dramatischen Konflikts ging mit einer ideologischen Unzeitgemäßheit, ja eklatanten Rückwärtsgewandtheit einher » (N. C. Wolf, *op. cit.*, p. 229-230).

³⁵⁰ Severin Perrig, *Hugo von Hofmannsthal und die zwanziger Jahre. Eine Studie zur späten Orientierungskrise*, Francfort / Main ; Berlin : Peter Lang, 1994, p. 72.

³⁵¹ Voir *supra*, paragraphe 1. 2.

³⁵² Hofmannsthal exposait son point de vue en ces termes : « Man spricht von diesem Staat beständig in Ausdrücken der Klage und des Bedauerns, die ja teilweise aus der Relation zu dem früheren großen Staate hervorgehen, auch aus einem Rechnungstragen der gegenwärtigen Situation. Wir wollen uns aber davon nicht ganz ins Negative drängen lassen ». Plus loin, il ajoute : « Dieser Staat muss sich ja irgendwo finden, da er existieren muss », RA2, *Die Bedeutung unseres Kunstgewerbes für den Wiederaufbau*, p. 65.

³⁵³ Les productions de ces métiers de l'artisanat sont désignées comme « ein Exponent des österreichischen Wesens » (RA2, *Die Bedeutung unseres Kunstgewerbes*, p. 57). Plus loin, Hofmannsthal ajoute : « [...] was Sie vertreten [ruht] auf einer wirklichen Kultur » (*ibid.*, p. 58). Ce dernier terme renvoie à ce qu'il nomme : « eine viele Jahrhunderte alte Volksart sich auswirkend in Gliederungen und Stufungen, in Sitten, Gebräuchen, Geschmack, Sprechweise, im Lebensrhythmus, wie es eben die deutsch-österreichische ist » (*ibid.*, p. 59).

du nouvel Etat. Héritier de deux empires, celui-ci s'est vu confier un patrimoine culturel précieux. La situation de cette branche professionnelle semble même plus favorable en Autriche qu'en Allemagne. L'évolution politique ainsi que l'industrialisation rapide au XIX^e siècle ont constitué dans ce pays d'importants éléments de rupture. Ces phénomènes ont provoqué, par réaction, un mouvement de « retour au terroir », qu'Hofmannsthal considère avec une certaine distance³⁵⁴. Par ailleurs, il loue dans cette branche d'activité une conception du travail qui contribue au raffermissement du tissu social. Artisans, industriels et artistes sont unis par une tâche productrice commune³⁵⁵. Celle-ci est subordonnée à l'impératif de fournir un travail de qualité qui exprime et renouvelle une culture forgée au fil des siècles³⁵⁶. Au souci du travail bien fait s'ajoute celui du respect de la tradition. Ce corps de métiers a même su développer un enseignement qui perpétue cette dernière et l'enrichit constamment. L'implication du *Werkbund* autrichien dans le mouvement de réforme pédagogique inauguré en Allemagne paraît donc indispensable³⁵⁷. D'une part, l'Autriche constitue un élément à part entière du complexe culturel allemand³⁵⁸. D'autre part, ces métiers sont les vecteurs d'une culture manifestée par le choix d'un style, donc de formes qui expriment l'attachement à une tradition et le souhait de l'enrichir³⁵⁹. C'est à ce titre qu'Hofmannsthal compare l'organisation de cette branche professionnelle à celle des bâtisseurs de cathédrales³⁶⁰. C'est dans ce contexte aussi qu'il

³⁵⁴ « Durch die ungeheure Raschheit der industriellen Entwicklung ist die deutsche Werkkultur in eine bedenkliche Situation geraten, [...] der gegenüber die Deutschen jenen Begriff der Heimatkunst wieder ins Leben zu rufen sich veranlasst gefühlt haben. [...] Wir wollen uns der Besonderheit bewusst bleiben, dass wir diesen Teil der Bewegung nicht mitzumachen genötigt waren. Bei uns war in den Alpenländern diese Bewegung immer dem Boden sehr nahe », RA2, *Die Bedeutung unseres Kunstgewerbes*, p. 60.

³⁵⁵ Dans une note préparatoire, Hofmannsthal écrivait : « Sie sind eine wahre Gemeinschaft: Gewerbetreibende, Industrielle, Künstler, Lehrer, Schüler », SW XXXIV, *Die Bedeutung unseres Kunstgewerbes*, « Varianten », p. 1057.

³⁵⁶ Hofmannsthal formule dans son discours cette remarque : « Sie sind vielleicht die einzige weltliche Gemeinschaft, die auf einem Glauben ruht. Sie glauben an Qualitätsarbeit [...] », RA2, p. 65.

³⁵⁷ « Sie bringen dem Staate [...] ein sehr starkes geistiges Element entgegen auf [...] dem Gebiet der Schulreform ». A ce propos, il ajoute : « Hier [...] stehen wir entschieden vor der Möglichkeit, mit als aktive Deutsche an ihr einen vorbildlichen Anteil zu nehmen », RA2, p. 67.

³⁵⁸ Hofmannsthal prend soin de rappeler le lien avec l'Etat national allemand. Ce faisant, il rappelle les particularités de l'élément autrichien, qui résultent du développement politique et économique propre à l'espace danubien : « [Wir] stehen gegenüber dem großen Bruderlande, mit dem wir ja im Kulturellen völlig unzerreißbar verbunden sind und bleiben, in einer entschieden klar umrissenen und günstigen Situation », RA2, p. 60.

³⁵⁹ Hofmannsthal souligne dans ce cadre l'alliance de la forme (« Sinn für Schönheit ») aux valeurs qui sont exprimées par ces produits de l'artisanat : « Respekt vor Tradition, Gemeinschaftssinn und Unterscheidungsvermögen ». Ce respect des valeurs léguées par la tradition et le désir de perpétuer celle-ci sont au centre de l'enseignement dispensé par l'Ecole des Arts et métiers (RA2, p. 66). Cette institution symbolise, aux yeux d'Hofmannsthal, la rencontre et l'alliance parfaite des principes esthétiques (forme) et éthiques (valeurs transmises), dont le nouvel Etat aurait tout intérêt, selon lui, à s'inspirer (*ibid.*, p. 65).

³⁶⁰ « [E]ine Institution wie die Kunstgewerbeschule [ist] ein geistiger, sittlicher Besitz, [sie kann] etwas wie eine Bauhütte werden, die ja im Mittelalter Zentren des freien geistigen Lebens waren », RA2, p. 67.

évoque le principe de l'Etat corporatif et de la représentation parlementaire des corps de métiers³⁶¹.

A ce stade de l'analyse, on serait tenté de donner raison à ceux qui relèvent l'influence dans ce texte des conceptions économiques et sociales des romantiques catholiques³⁶². La réalité semble néanmoins plus complexe. Il est indéniable que l'accent mis sur l'organisation corporative, ainsi que la valorisation du travail manuel et des structures économiques pré-industrielles, rapprochent l'écrivain de ce courant de pensée. La référence au Moyen Âge et au système des corporations rappelle le plaidoyer vibrant d'Adam Müller en faveur d'un régime monarchique encadrant une société organisée selon le modèle corporatif³⁶³. A la fin du XIX^e siècle, cette position avait été reprise et étayée au sein du milieu catholique autrichien par le baron Karl von Vogelsang³⁶⁴. Celui-ci souhaitait réagir à la misère des ouvriers en définissant les principes selon lesquels l'Eglise devait agir pour améliorer leur sort. Comme Adam Müller, dont il s'inspire, Vogelsang plaidait pour une organisation corporative de la société suivant le modèle médiéval³⁶⁵. Les organes corporatifs devaient disposer d'un certain nombre de prérogatives afin de réguler la vie sociale et économique. Toutefois, ils gardaient un statut d'auxiliaires de l'Etat, qui, quoiqu'il leur délèguât certaines tâches, conservait une large emprise sur la société civile³⁶⁶. Comme Müller, Vogelsang souhaitait voir cette forme

³⁶¹ « Da alles ringsum neue Bindung ist, und es keine stärkeren Bindungen gibt als Arbeitsgemeinschaften, da hinter diesen Bindungen der Ständestaat und das Ständeparlament in deutlicheren Vorformen sich über den Horizont erheben, an wen sollte der Staat appellieren, wenn nicht an Gruppen, Gemeinschaften und Vereinigungen wie Sie? » RA2, p. 67.

³⁶² Cf. Gerald Stieg, *art. cit.*, p. 291 et N. C. Wolf, *op. cit.*, p. 226.

³⁶³ Voir notamment la 16^{ème} leçon d'Adam Müller figurant dans le recueil *Elemente der Staatskunst* et intitulée : « Von der Natur der bürgerlichen und städtischen Gesetze im Mittelalter » (A. Müller, *Elemente der Staatskunst. Öffentliche Vorlesungen*, vol. 2, livre 3, 16^{ème} leçon, p. 126-154).

³⁶⁴ Ce lien étroit entre la pensée d'Adam Müller et celle du Baron Karl von Vogelsang a été analysé par Alfred Diamant dans : *Die österreichische Katholiken und die Erste Republik. Demokratie, Kapitalismus und soziale Ordnung 1918-1934*, traduction allemande de Norbert Leser, Vienne : Verlag der Wiener Volkshandbuch, 1960, p. 41-47.

³⁶⁵ Vogelsang voyait comme seule alternative à l'Etat libéral et au capitalisme l'instauration de ce qu'il nommait une « monarchie sociale » (« sociales Königtum »), cf. Karl von Vogelsang, *Gesammelte Aufsätze über socialpolitische und verwandte Themata*, volume 1, 5^{ème} cahier, chapitre 61 (« Staatssozialismus und sociales Königtum », Augsburg : Huttler, 1886, p. 225-243). L'origine et les implications de cette notion sont examinées par Alexander Egger dans : *Die Staatslehre des Karl von Vogelsang. Eine Darstellung an ihren ideengeschichtlichen Wurzeln*, Vienne : Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs (VWGÖ), 1989, p. 178-179. Sur les parentés de cette forme de régime prônée par Vogelsang avec les structures des sociétés féodales, voir A. Diamant, *op. cit.*, p. 42-43.

³⁶⁶ L'une des priorités de cette « Monarchie sociale » promue par Vogelsang est de permettre la synthèse de toutes les énergies particulières qui se seront développées à l'échelle des corporations. Pour ce faire, il importe que celles-ci constituent des relais – jusque dans la moindre ramification de la société civile – de l'action publique encadrée par l'Etat. Dans un article de 1882, paru sous le titre « Über die Grenzen des "Staatssozialismus" », Karl von Vogelsang précise : « Zum Staat gehören, zur Ausübung seiner Funktionen, zur Vollbringung seiner Zwecke, dienen alle jene Organe der weltlichen Gesellschaft, ohne welche der Staatszweck nicht erreicht werden kann, von der Familie der Erwerbscorporation, der Lokalgemeinde an, bis zu den größten territorialen Verbänden im Staate

d'organisation étatique remplacer l'Etat libéral. De ces conceptions, la pensée d'Hofmannsthal se distingue néanmoins assez nettement.

Les propos de l'écrivain reposent sur une acceptation tacite du nouvel Etat et de son régime. Celle-ci se double du refus de grossir le rang de ses détracteurs³⁶⁷. De même, la place et le rôle qu'il souhaite voir assumés par la branche des arts et métiers méritent l'attention. Hofmannsthal enjoint ses membres à se constituer en structures de la vie économique qui conservent leur autonomie à l'égard l'Etat³⁶⁸. Il s'agit de développer une organisation suffisamment puissante pour faire contrepoids à ce dernier et influencer sur ses orientations politiques³⁶⁹. De l'Etat, ces structures sont en droit d'exiger le respect de leur autonomie ainsi qu'une protection minimale. Ces garanties doivent permettre l'instauration de rapports économiques fructueux entre cet Etat, client et consommateur, et les corps de métiers, fournisseurs³⁷⁰. Enfin et surtout, l'écrivain attend de ces organes professionnels qu'ils puissent, en entretenant une culture du travail ainsi que des valeurs propres, promouvoir celles-ci auprès de l'Etat³⁷¹. Dépositaires des legs du passé, ces organes contribuent aussi à la définition des principes moraux auxquels les dirigeants politiques sont invités à subordonner leur action³⁷². Pour cette raison, il leur faut conserver une autonomie à l'égard du domaine politique propre, réservé aux partis et aux institutions étatiques³⁷³. Les tâches qui incombent à ces organisations professionnelles sont, pour l'écrivain, d'une double nature : contribuant à la structuration du tissu économique et social, elles revêtent aussi une fonction morale. Notons ici que ce rôle de guide ou plutôt d'inspirateur moral n'est pas confié directement à l'Etat, mais à des organismes extérieurs à celui-ci. En outre, la place de l'Eglise, qui joue traditionnellement un rôle majeur dans ce domaine, n'est pas abordée. L'auteur se contente de poser l'autonomie des

[...]. Alles das ist "Staat" im Gegensatz zum Individuum, im Gegensatz zu den privaten, [...] nicht von der Solidarität der Gesamtheit umfassten Interessen », in : Karl v. Vogelsang, *op. cit.* (volume 1, cahier 5), p. 216. On pourra aussi se reporter au commentaire de ce passage par A. Diamant, in : *op. cit.*, p. 42.

³⁶⁷ RA2, p. 67.

³⁶⁸ « Werden Sie womöglich nie ein Teil der Staatsmaschinerie », RA2, p. 67.

³⁶⁹ S'adressant directement à son auditoire, Hofmannsthal explique: « [A]lles, was Sie vom Staate zu fordern haben, müssen Sie fordern wie eine Macht von einer Macht », RA2, p. 67.

³⁷⁰ « Mit diesem Selbstgefühl werden Sie demjenigen Faktor entgegentreten, der als Protektor und als Konsument für Sie der wichtigste sein muss: der Staat », RA2, p. 67.

³⁷¹ « Treten Sie dem Staate stark gegenüber, stark durch Ihre Eigenart, Kräfte fördernd und gebend », RA2, p. 67.

³⁷² C'est précisément à ce titre qu'il enjoint son auditoire de participer au mouvement de réforme du système pédagogique : « [es gilt] dem Staate klarzumachen, dass eine Institution wie die Kuntsgewerbeschule auszubauen ist, dass sei ein geistiger, ein sittlicher Besitz ist », *ibid.*

³⁷³ Hofmannsthal insiste sur la nécessité, pour ses auditeurs, de conserver une autonomie à l'égard du jeu politique : « Werden Sie – das wünsche ich Ihnen – nie im engeren Wortsinne politisch. Gerade jenseits der Politik, jenseits dessen, was wir bisher Politik zu nennen gewohnt waren, ergeben sich für geistige Gemeinschaften die allergrößten Möglichkeiten [...] », *ibid.*

organisations professionnelles à l'égard des institutions étatiques comme condition indispensable à l'exercice de leur rôle économique et moral.

Malgré des affinités de surface, les principes d'organisation sociale et économique défendus par Hofmannsthal se distinguent de ceux esquissés par Adam Müller, puis approfondis par Vogelsang. Certes, la mise en relief des organisations professionnelles soulève la question de la place conférée aux partis politiques, lesquels ne sont pas directement évoqués³⁷⁴. Cela étant, ce discours n'a point pour objet la représentation politique de la société mais l'organisation de son tissu économique. Sur ce point, l'idée d'une limitation des pouvoirs de l'Etat à un rôle de respect et de protection des structures existantes rompt avec l'étatisme prôné par Vogelsang³⁷⁵. L'écrivain n'envisage pas davantage que l'Etat s'appuie sur ces structures pour exercer ses compétences et étendre de la sorte son emprise régulatrice sur la société³⁷⁶. La délimitation des relations entre Etat et organisations professionnelles – du moins celles dans l'artisanat – permet aussi de nuancer une autre position fréquemment défendue.

Plusieurs critiques ont, sur la base de leur analyse du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg*, souligné des affinités avec la pensée de l'économiste et philosophe autrichien Othmar Spann. Walter Weiss a, le premier, suggéré de telles parentés. A ses yeux néanmoins, on ne saurait voir en l'écrivain un réel défenseur de l'Etat corporatif, à la théorisation duquel Spann a, pour sa part, largement contribué³⁷⁷. Cette interprétation semble être confirmée par le discours de 1919. Les relations entre Etat et organismes

³⁷⁴ Les partis sont parfois évoqués dans la correspondance de l'écrivain à l'occasion d'échanges d'informations factuelles. Celles-ci ont trait soit aux changements politiques en Autriche (cf. lettre du 13 janvier 1919 à Josef Redlich, in : HvH – Redlich, *Briefwechsel, op. cit.*, p. 41-42) soit aux démarches accompagnant les projets esthétiques de l'écrivain (cf. la lettre du 25 janvier 1921 à Andrian, où il est question de la politique culturelle de la coalition entre parti social-démocrate et parti chrétien-social, in : HvH – Andrian, *Briefwechsel, op. cit.*, p. 318-319). Les partis politiques et leurs orientations respectives constituent des réalités avec lesquelles l'écrivain compose sans prononcer de jugement à leur égard. Il ne témoigne pas davantage de préférence pour l'un ou l'autre de ces partis. Ainsi les relations avec le maire chrétien-social de Salzbourg Franz Rehrl sont de nature strictement administratives et guidées par des soucis de rentabilité économique (cf. E. Fuhrich ; G. Prossnitz, *Die Salzburger Festspiele, op. cit.*, p. 51). Du reste, la concession de financements pour le Festival de Salzbourg a été accordée après 1923 par un Comité organisateur remanié, au sein duquel figurait aux côtés du président membre du parti chrétien-social, un premier vice-président social-démocrate (*ibid.*, p. 49). Ce sont donc avant tout des considérations pragmatiques, liées à la survie du Festival, qui ont conduit Hofmannsthal à négocier et à s'entendre avec des hommes politiques de bords différents. Le seul homme politique avec lequel il eut vraiment une relation amicale et durable fut Josef Redlich, libéral convaincu ayant acquiescé en 1918 à l'instauration d'une République en Autriche.

³⁷⁵ Cette omnipotence de l'Etat a dû, par la suite, être nuancée par ceux qui se réclamaient de la pensée de Vogelsang. Ce principe menaçait la raison d'être des structures corporatives, qui étaient précisément censées établir un lien continu allant de l'individu à l'Etat proprement dit. Sur les nuances apportées par les successeurs de Vogelsang, voir A. Diamant, *op. cit.*, p. 44.

³⁷⁶ Cf. A. Diamant, *op. cit.*, p. 42-43.

³⁷⁷ Cf. W. Weiss, *art. cit.*, p. 113. Cette interprétation est reprise sans commentaire ni nuance par Karl Müller (*art. cit.*, p. 43-44).

professionnels, telles qu'elles sont esquissées par l'écrivain, diffèrent de celles prônées par O. Spann. Pendant la guerre déjà, Hofmannsthal avait montré que l'Etat, conçu comme l'expression politique durable d'un peuple ou d'une fédération de peuples, est subordonné au renouvellement du consentement de ceux-ci à son maintien³⁷⁸.

Contrairement à O. Spann, qui voit dans l'État une réalité indépendante du suffrage populaire³⁷⁹, Hofmannsthal en fait une réalité politique en perpétuelle reconfiguration³⁸⁰. De même qu'il s'oppose à l'étatisme prôné par Vogelsang, entre autres, il circonscrit les tâches des structures professionnelles à un champ d'activités qui ne relève pas directement de compétences de l'Etat. Ces organes doivent, en premier lieu, participer à la structuration et à la régulation du tissu économique et social, tout en contribuant à la définition des principes moraux devant guider la politique de l'Etat. Telle n'était pas la conception d'Othmar Spann. Celui-ci préconisait une organisation de la société selon un principe corporatif reconnaissant à chaque « ordre » des compétences propres³⁸¹. Par ailleurs, Spann plaidait pour une séparation des travailleurs peu qualifiés des entrepreneurs d'une part, et des acteurs de la vie artistique et culturelle d'autre part³⁸². Pour Hofmannsthal, au contraire, ces corps de métiers devaient se réunir afin de

³⁷⁸ Cf. *supra*, chapitre 3, paragraphe 1. 2. 1.

³⁷⁹ Dans sa volumineuse étude intitulée *Gesellschaftslehre*, O. Spann note à propos de l'Etat : « Der Staat kommt von sich selbst her; er beruht weder auf einem berufsständischen "Wirtschaftsparlament", noch auf einem "Parlament", das "alles Volk" umfasst; er beruht, wie jeder Stand, auf einem eigenen Kreise von Menschen, die sich seiner arbeitsmäßigen Aufgabe widmen und ihn tragen » (O. Spann, *Gesellschaftslehre*, Leipzig : Quelle & Meyer, 1930, p. 507).

³⁸⁰ Voir *supra*, chapitre 3, paragraphe 1. 2. 1.

³⁸¹ A la différence de Vogelsang, Spann souhaitait cantonner l'Etat à l'exercice de la souveraineté politique. Celle-ci était entièrement assumée par le « corps des dirigeants » (« Staatsführer »), à propos duquel Martin Schneller écrit : « Der losgelöste, autoritär lenkende Staatsstand steht der unpolitischen, ihre ständischen Aufgaben selbst verwaltenden Gesellschaft gegenüber », (cf. M. Schneller, *Zwischen Romantik und Faschismus. Der Beitrag Othmar Spanns zum Konservatismus der Weimarer Republik*, Stuttgart : Klett, 1970, p. 45). Dans le domaine d'activité circonscrit qui était le leur, les corporations assumaient l'essentiel des compétences en matière de réglementation économique et une grande partie de celles ayant trait au domaine juridique. A ce propos M. Schneller écrit : « Für die Durchführung seiner Funktion ist jeder Stand mit einer besonderen "Sachsoveränität" ausgerüstet. Sie umschließt [...] eine eigene ständische Erziehung und Gerichtsbarkeit », (*ibid.*, p. 44). Spann attribuait aux corporations une importance primordiale qu'on ne retrouve pas chez Hofmannsthal. Pour celui-ci, ces structures devaient avant tout créer un équilibre entre la société civile et les institutions de l'Etat. Cet équilibre ne pouvait en revanche trouver d'application dans la structure pyramidale esquissée par Spann, et au sommet de laquelle celui-ci plaçait le corps politiquement tout-puissant des « hommes d'Etat ». A ce propos, A. Diamant note d'ailleurs : « Offenkundig würde in einem solchen System der aus den politischen Führern bestehende politische Stand die einzige Gruppe sein, die für die ganze Nation sprechen könnte. Sie wäre demnach das führende ständische Organ », A. Diamant, *op. cit.*, p. 219.

³⁸² La structure corporative organisée sur un modèle hiérarchique pyramidal est détaillée dans l'essai *Der wahre Staat*, paru en 1921. L'ouvrage rassemble le contenu des séminaires réalisés par O. Spann à l'Université de Vienne, au cours du semestre d'été 1920 (O. Spann, *Der wahre Staat*, Jena : Fischer, 1938, p. 169-177). Comme le souligne à juste titre Martin Schneller, la structure esquissée par Spann instaure une distance quasi infranchissable entre la base de la pyramide composée de manœuvres guidés par des instincts de survie relativement primitifs, et le sommet composé par l'ordre des « sages » régnant sur le domaine des sciences, de la religion et des arts. Cf. M. Schneller, *op. cit.*, p. 43.

poursuivre un but commun³⁸³. Cette approche conférerait au tissu économique une souplesse absente du système extrêmement hiérarchisé d'O. Spann.

Enfin et surtout, Hofmannsthal avait insisté, pendant la guerre, sur la nécessité de prémunir la personne individuelle de l'emprise absolue d'une communauté³⁸⁴. La discussion de ses divergences avec H. Bahr avait révélé qu'il plaçait la source de toute morale en l'être indivis. Dans le même temps, il avait souligné l'importance de la réalisation sociale de l'individu afin qu'il découvre sa participation à un principe intemporel. Celui-ci, désigné comme l'Être ou le divin, et manifesté par l'individu, constitue la source de la dimension éthique de l'existence. Chez Spann au contraire, le fondement de l'éthique réside non dans l'individu mais dans la communauté. À celle-ci, il attribue même une dimension ontologique supérieure à celle de l'individu, lequel n'est qu'une maille d'un tissu homogène³⁸⁵. La séduction d'Hofmannsthal pour un modèle corporatif, du moins dans certaines branches d'activités, cache donc des divergences essentielles avec le modèle corporatif intégral proposé par Spann. S'il est tout à fait envisageable que l'écrivain ait eu connaissance de sa conception de l'« Etat vrai »³⁸⁶ – exposée du reste après son discours de 1919 – il est difficile de voir dans son œuvre la preuve d'un acquiescement réel à cette pensée.

Au lendemain de la guerre, Hofmannsthal défend des positions qui tiennent compte des évolutions politiques et économiques modernes. Ses propos révèlent une orientation conservatrice qui demeure toutefois compatible avec les principes du libéralisme politique. Il cherche avant tout à définir les principes d'une « philosophie du politique »³⁸⁷. La nature des institutions politiques revêt donc à ses yeux une moindre importance. Seul importe le fait qu'elles respectent les principes esquissés. Cela explique qu'il accepte sans trop de difficultés le changement de régime intervenu en Autriche. Il

³⁸³ « Sie sind eine Wahre Gemeinschaft », précisait Hofmannsthal dans ses brouillons : « Gewerbetreibende, Industrielle, Künstler, Lehrer, Schüler – aufgehoben das Trennende zw. [...] geistiger und physischer [...] [A]rbeit », SW XXIV, *Die Bedeutung unseres Kunstgewerbes*, « Varianten », p. 1057.

³⁸⁴ Voir *supra*, chapitre 3, paragraphe 4. 2. 2.

³⁸⁵ Martin Schneller, qui rappelle la préséance absolue conférée par Spann au collectif face à l'être isolé, ajoute : « Die Gemeinschaft als das Ganze ist ein Organismus "mit eigener Wesenheit", gegenüber dem das Individuum nur Medium ist » (M. Schneller, *op. cit.*, p. 39). Ce commentaire comporte une citation de l'étude de Spann parue en 1923 et intitulée *Gesellschaftslehre* (Leipzig : Quelle & Meyer, 1923, ³1930, p. 131). Notons qu'une première version de cette étude avait paru en 1914 sous le titre *Kurzgefasstes System der Gesellschaftslehre*. C'est aussi de la *Gesellschaftslehre* (³1930) qu'est tirée cette seconde citation par laquelle M. Schneller étaye son analyse : « Die Gemeinschaft wird zum Träger der Idee des Guten » (*ibid.*, p. 141 et M. Schneller, *op. cit.* p. 40).

³⁸⁶ L'expression « der wahre Staat » fait référence au titre de son traité paru en 1921. Voir *supra*, note 382.

³⁸⁷ Le désir d'explorer ce domaine est exprimé dans une lettre à Josef Redlich datée du 10 octobre 1925 et consacrée à la rédaction de *La Tour*, cf. HvH – Redlich, *Briefwechsel*, p. 58.

n'est toutefois pas interdit de s'interroger sur l'influence possible d'autres contemporains dont témoignerait le discours de 1919.

Un an avant cette allocution, le prêtre et théologien Ignaz Seipel, chef de file du parti chrétien-social catholique, et futur chancelier, avait défendu prudemment l'idée d'une alternative au système de représentation parlementaire, issu d'un scrutin au suffrage universel absolu. Envisageant les dérives possibles d'un tel système, il expliquait :

« Nous continuons de penser que l'Etat le plus sain et le mieux réglé est celui qui ne cherche pas à reposer directement sur des individus isolés – qui sont en théorie tous égaux mais en pratique très différents les uns des autres – mais qui s'appuie sur le réseau des familles et des corporations (« Berufsstände ») pour rassembler l'ensemble des citoyens »³⁸⁸.

Malgré cette préférence, Ignaz Seipel a encouragé en 1919 les catholiques autrichiens à accepter le principe de la démocratie parlementaire et du suffrage universel. La pression exercée à la même époque par les groupes réclamant l'instauration d'une République des conseils sur le modèle bolchevique le poussait à ce choix³⁸⁹. Il est toutefois difficile d'établir si Hofmannsthal avait eu connaissance de cet écrit au moment de sa parution en novembre 1918³⁹⁰. Si sa remarque est bien une allusion aux idées d'Ignaz Seipel, on peut se demander si elle trahit une orientation politique de la part de l'écrivain. Celui-ci n'entretenait en tout cas aucun rapport direct avec Seipel et sa correspondance ne révèle pas d'intérêt particulier pour ses orientations politiques³⁹¹. Si son discours trahit une

³⁸⁸ « Wir betrachten [...] immer noch den Staat für gesünder und besser geordnet, der nicht unmittelbar aus zusammenhanglosen Individuen, die in der Theorie alle gleich, in der Wirklichkeit aber doch recht ungleich sind, bestehen will, sondern seine Bürger auf dem Umweg über ihre Familien und Berufsstände erfasst ». Cette phrase est tirée de l'article « Die demokratische Verfassung », paru le 21 novembre 1918 dans le *Reichspost*, journal relayant les idées du parti chrétien-social autrichien. Cet article est le troisième d'une série de quatre textes publiés par I. Seipel entre le 19 et le 23 novembre 1918 dans ce journal. Ces textes sont reproduits dans : Ignaz Seipel, *Der Kampf um die österreichische Verfassung*, Vienne ; Leipzig : W. Braumüller, 1930, p. 58-63, ici p. 60.

³⁸⁹ Tel est le constat formulé par Alfred Diamant, qui évoque le contenu des articles de Seipel et le contexte de leur élaboration. Cf. A. Diamant, p. 100-101.

³⁹⁰ Sur la publication de l'article d'Ignaz Seipel, voir deux notes plus haut. En novembre 1919, époque à laquelle Hofmannsthal prononce son discours, se poursuivaient les débats au sein de l'assemblée nationale constituante où siégeait une coalition rassemblant des représentants du parti social-démocrate – dont était issu le premier chancelier de la République Karl Renner – et leurs homologues du parti chrétien-social – mené par Seipel. Il est possible que l'option d'un système parlementaire reposant sur la représentation des groupes socio-professionnels ait pu être encore discutée au cours de l'année 1919. C'est du moins ce que laisse entendre une brève note explicative figurant dans l'édition critique des œuvres d'Hofmannsthal, bien qu'elle ne fasse pas mention d'Ignaz Seipel (cf. SW XXXIV, p. 1067, note relative à la p. 247, l. 12).

³⁹¹ La seule allusion à Seipel, dans les premières années de la République, date de 1921. A cette date, ce dernier était déjà chancelier. Dans sa correspondance avec Leopold von Andrian, catholique convaincu, Hofmannsthal tentait de convaincre ce dernier de solliciter auprès de Seipel un soutien pour les projets artistiques de Reinhardt à Vienne (lettre du 25 janvier 1921 à Leopold von Andrian, in : HvH – Andrian, *Briefwechsel*, 1968, p. 318-320). C'est dans cette Vienne gouvernée par les sociaux-démocrates qu'Hofmannsthal entrevoit pour la première fois la possibilité concrète de réaliser un projet esquissé avant la chute de la Monarchie. Il s'agit de permettre à Reinhardt

certaine séduction pour un système représentatif fondé sur une base corporative, il se distingue des positions de son compatriote par l'absence de tout commentaire critique à l'égard du régime républicain³⁹². Hofmannsthal se montrait bien plus prompt que ce dernier à accepter la nouvelle configuration politique de l'Autriche.

Quant aux passages du discours ayant trait à l'organisation économique du nouvel Etat, il est difficile d'en déduire une attitude franchement hostile au capitalisme. Tout au plus constate-t-on le désir de tempérer celui-ci par l'instauration d'un équilibre entre les organisations professionnelles d'une part et l'appareil étatique d'autre part. Il n'est certes pas question ici du sort des ouvriers dans l'industrie. Dans ce domaine, l'application du schéma développé à partir du cas des artisans semble, il est vrai, difficilement transposable³⁹³. Les propos de l'écrivain sont toutefois trop généraux pour que l'on puisse en déduire le souhait d'appliquer le modèle esquissé à l'ensemble des branches professionnelles.

En revanche, on peut affirmer que le sort des ouvriers et des branches d'activité les plus touchées par le développement non régulé du capitalisme ne lui était pas indifférent. Une lecture attentive du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg* révèle que son auteur entendait proposer dans ce domaine aussi des principes de régulation. La menace d'une extension du bolchevisme en Europe centrale rendait cette entreprise nécessaire. Dans le même

et ses meilleurs acteurs de prendre pied à Vienne. Ce projet, constituait à côté un Festival de Salzbourg un aspect important de la politique artistique que Hofmannsthal souhaitait développer dès 1918, en usant tout d'abord de la présence de Leopold von Andrian comme Intendant général des théâtres de Vienne (cf. SW XXXIV, *Reinhardt-Memoire*, « Zeugnisse », p. 1330-1331 et p. 1333). Aussi réagit-il de façon pragmatique et sans états d'âme politiques. Puisque Seipel avait appuyé la nomination du nouveau directeur général des théâtres de Vienne, Adolf Vetter, Hofmannsthal escomptait un soutien similaire pour Reinhardt et ses projets viennois. Il convient donc de nuancer l'analyse de Severin Perrig, qui tend à confondre la frustration d'Hofmannsthal à l'égard de Vienne, qui a toujours boudé son œuvre et les talents de Reinhardt, avec une prévention à l'égard du gouvernement social-démocrate (S. Perrig, *op. cit.*, p. 103). Cette tentative auprès d'Andrian montre qu'Hofmannsthal n'avait pas de lien direct avec l'entourage du chancelier. Il ignorait du reste qu'il en allait de même pour Andrian (cf. réponse d'Andrian datée du 1^{er} février 1921, in : *ibid.*, p. 321).

³⁹² Un aperçu des motifs exacts de cette réserve est donné par Alfred Diamant (*op. cit.*, p. 97-103).

³⁹³ La question soulevée par l'existence de groupements professionnels ainsi que par leur statut dans le contexte d'une économie industrielle constituait, depuis la fin du XIX^e siècle, un objet de débat parmi les catholiques. Dans un article qui présente les différentes « écoles du catholicisme social » à la fin du XIX^e siècle, Philippe Levillain relève des tensions entre une école conservatrice, inspirée par Vogelsang, et une école plus progressiste, qui jugeait le principe corporatif impropre aux structures de l'économie industrielle moderne (cf. Philippe Levillain, « L'écho des écoles du catholicisme social dans l'Encyclique *Rerum Novarum* », in : "*Rerum Novarum*" : écrit, contenu et réception d'une encyclique : actes du colloque international de Rome, le 18-20 avril 1991, éd. par l'Ecole française de Rome, Rome, 1997, p. 107-131, ici p. 124. Le terme de « corporation », écrit P. Levillain, « impliquait une vision du travail ouvrier en organisation de métiers qui faisait fi du travail en miettes et sans qualification propre au monde industriel contemporain ». « Modèle stabilisateur », le principe des corporations « se heurtait à la loi d'airain du marché du travail industriel », ajoute-t-il (*ibid.*, p. 124). De son côté, Hofmannsthal ne recourt pas au terme de « *Zunft* », à connotation plus médiévale, mais lui préfère les notions de « *Gruppen* », « *Arbeitsgemeinschaften* » et « *Vereinigungen* » (RA2, p. 67). Ces termes sont certes très généraux mais permettaient une plus grande souplesse d'interprétation. Il était en outre plus aisé de les concilier avec les principes de l'économie industrielle moderne.

temps, elle conférait aux tentatives de l'Eglise de soustraire les plus démunis à cette fièvre révolutionnaire un regain d'actualité. La lecture du discours de 1919 révèle du reste une certaine communauté d'esprit avec les préceptes de l'Eglise, dont la teneur et la portée vont être brièvement rappelées.

3. 4. 2. L'héritage spirituel de l'encyclique *Rerum novarum* dans l'Autriche de l'immédiat après-guerre

Norbert C. Wolf relève dans les études de ses prédécesseurs une irritation visible à l'égard du traitement réservé par l'écrivain à la pensée révolutionnaire. Cette « critique quelque peu forcée » révélerait chez Hofmannsthal « l'empreinte de la doctrine sociale de l'Eglise », laquelle était tout aussi hostile au communisme qu'au capitalisme³⁹⁴. La relecture de ces travaux montre cependant que leurs auteurs considéraient ici presque exclusivement la branche la plus conservatrice de cette doctrine. Celle-ci était représentée par les tenants d'une « réforme sociale » inspirée par les idées d'Adam Müller et de Karl von Vogelsang. Ce courant prônait à la fin du XIX^e siècle une rupture très nette avec les principes du libéralisme politique et du capitalisme. Il s'agissait de rétablir une structure corporative de la société et de l'Etat, lequel devait encadrer et réguler les échanges économiques. Dès la fin du XIX^e siècle cependant, ce courant avait perdu du terrain au sein de la communauté catholique face à une école plus progressiste. Ses partisans défendaient une véritable « politique sociale » fondée sur l'acceptation des principes du libéralisme politique et du capitalisme. Dans ce cadre, ils cherchaient à établir des principes de régulation permettant de contenir les excès ou les dérives de l'économie capitaliste et d'atténuer la détresse des plus pauvres. Le succès de cette orientation en Allemagne dès les années 1880 s'était progressivement étendu à l'Autriche.

La parution en 1891 de l'encyclique *Rerum Novarum*, consacrée aux ouvriers et aux plus démunis, l'avait même renforcé. La popularité croissante de l'école progressiste catholique en Autriche a permis de neutraliser, dans les premières années de la République, les critiques des plus conservateurs à l'égard du régime³⁹⁵. Ces précisions

³⁹⁴ « Die etwas gewollt wirkende Kritik des Kommunismus aus dem antikapitalistischen Geist katholischer Soziallehre hat zahlreiche kritische Geister massiv verstört », explique N. C. Wolf en évoquant les articles déjà cités de Gerald Stieg, Friedrich Achberger et Karl Müller. Cf. N. C. Wolf, *op. cit.*, p. 226.

³⁹⁵ Alfred Diamant expose les principales raisons de cette perte d'influence de la tendance conservatrice au sein de l'école sociale chrétienne. Parmi elles figurent tout d'abord le décès de Vogelsang en 1890 ainsi que les réticences du chef du parti chrétien-social Karl Lueger à l'égard des idées de ce dernier. S'y ajoute la nécessité pour les chrétiens-sociaux, entrés au gouvernement en 1919, de proposer des solutions aux défis sociaux qui soient compatibles avec les principes d'un Etat libéral et d'une économie capitaliste. Cet ascendant des progressistes sur

autorisent donc la formulation d'une nouvelle hypothèse. Si l'esprit de la doctrine sociale de l'Eglise trouve dans la pièce d'Hofmannsthal un écho, on peut suggérer qu'il renvoie non à son orientation la plus conservatrice, mais à celle imprégnée de l'esprit de l'encyclique de 1891, qui n'était pas encore éteint au début des années 1920. En témoigne la lettre pastorale de 1925 publiée par la conférence des évêques d'Autriche à l'intention des fidèles³⁹⁶. En l'absence d'autre lettre encyclique abordant les questions sociales, *Rerum Novarum* demeurait, dans les années 1920, la doctrine officielle de l'Eglise en la matière. Elle pouvait donc servir de référence à l'écrivain. Les paragraphes suivants vont tenter d'étayer cette hypothèse en comparant les orientations intellectuelles d'Hofmannsthal après la guerre avec le contenu du *Grand Théâtre de monde à Salzbourg*. On cherchera ensuite à circonscrire les affinités de l'œuvre avec cette orientation progressiste de l'Eglise, en soulignant aussi les aspects qui l'en distinguent.

L'allocution de 1919 révèle déjà certaines affinités avec l'orientation de la doctrine sociale de l'Eglise reflétée par l'encyclique de 1891. Celle-ci s'ouvre sur une critique sans concession des dérives de l'économie capitaliste. S'y ajoute le constat d'une dégradation simultanée des conditions des « travailleurs »³⁹⁷. Suit l'exhortation à proposer des « mesures promptes et efficaces » afin d'améliorer le sort des « classes inférieures »³⁹⁸. La définition de ces mesures impliquait de préciser les attentes à l'endroit de l'Etat moderne, tâche qui occupe la troisième partie de l'encyclique. Il n'est donc point question d'opposer à l'Etat libéral démocratique une autre forme de gouvernement mais de formuler à son égard des exigences précises. Le pape se démarque sur ce point de la branche conservatrice du catholicisme qui, à l'image de Vogelsang, défendait le modèle d'organisation corporatif et prônait une rupture complète avec les principes du libéralisme politique. A l'inverse, Léon XIII formule des attentes précises à l'égard des gouvernements en place. Elles manifestent la quête d'un juste équilibre entre le respect de l'autonomie des acteurs de la société civile par l'Etat et le devoir de celui-ci d'assurer leur protection, en vertu des lois civiles comme des principes chrétiens. Cela vaut tout particulièrement pour les organisations professionnelles, dont l'existence est jugée

les plus conservateurs s'est maintenu jusqu'au milieu des années 1920, avant que la tendance ne s'inverse à nouveau. Cf. A. Diamant, *op. cit.*, p. 125-126.

³⁹⁶ Cf. A. Diamant, *op. cit.*, p. 152-154.

³⁹⁷ Les citations de l'encyclique sont toutes empruntées à l'édition suivante : Léon XIII, *Lettres apostoliques de S. S. Léon XIII, encycliques, brefs, etc.*, texte latin avec la traduction française en regard, Paris : Maison de la Bonne Presse, 1893-1904, p. 18-71.

³⁹⁸ *Rerum Novarum*, *op. cit.*, § 2, p. 21.

conforme à « la naturelle sociabilité de l'homme »³⁹⁹. L'encyclique expose des principes de respect et d'obligation mutuels auxquels font écho les propos d'Hofmannsthal dans son discours de 1919.

Le souhait du pape de voir les associations professionnelles respectées et protégées par l'Etat supposait qu'il accepte aussi ce dernier et les politiques libérales développées en Europe à la fin du XIX^e siècle. De même, l'accueil favorable qu'Hofmannsthal réserve en 1919 au développement d'organismes professionnels autonomes reflète celui que leur réservait Léon XIII. Certes la plupart des chrétiens, toutes tendances confondues, plaidaient pour le maintien voire la restauration d'un tissu très dense d'associations professionnelles. Toutefois, la nature de celles-ci et leur fonction étaient diversement appréciées. Ceux qui s'ouvraient à des opinions plus libérales étaient prêts à s'accommoder des syndicats⁴⁰⁰. D'autres préconisaient à l'inverse le rétablissement de la structure hiérarchisée et des prérogatives qui caractérisaient les corporations de l'Ancien Régime⁴⁰¹. Le texte de l'encyclique ne s'étend pas sur la forme des organismes professionnels évoqués. Il rappelle toutefois que tous devaient contribuer au bien-être de leurs membres, tout en œuvrant à leur « perfectionnement moral et religieux »⁴⁰². C'est une forme sécularisée de cette mission qu'Hofmannsthal attribue, pour sa part, aux organismes professionnels des arts et métiers. Ils constituent à ses yeux des agents indispensables au développement culturel et moral de la société, et concourent à la définition des valeurs devant guider la politique des gouvernants. Sur ce point, ses propos ne sont guère éloignés des mesures préconisées par le pape. Par ailleurs, les circonstances d'après-guerre conféraient à l'encyclique un regain d'actualité. La diffusion depuis la Russie des idées révolutionnaires rendait plus imminent que jamais le « danger socialiste », contre lequel le pape mettait déjà en garde en 1891.

Cette position du pape reflétait à l'époque les craintes des catholiques de voir le « messianisme » ouvrier battre en brèche celui du christianisme social⁴⁰³. Prenant cette

³⁹⁹ *Ibid.*, § 38, p. 61.

⁴⁰⁰ Alfred Diamant explique que ce fut notamment le cas de Monseigneur Ketteler, évêque de Mayence, qui, après avoir adopté des positions très conservatrices, s'est progressivement ouvert à des orientations plus libérales et conformes aux évolutions contemporaines de l'Allemagne. Cf. A. Diamant, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 21-22.

⁴⁰² *Rerum Novarum*, *op. cit.*, § 42, p. 65.

⁴⁰³ Considérant le développement du christianisme social avant la parution de l'encyclique de 1891, Philippe Levillain met à jour parmi les catholiques des hésitations dont il précise la nature : « c'est bien le socialisme qui inquiétait le plus les catholiques sociaux [...]. Mais ils ne pouvaient pas opérer la jonction entre le messianisme d'un christianisme social et la négation de celui-ci par un messianisme de classe » (cf. P. Levillain, « L'écho des écoles du catholicisme social dans l'Encyclique *Rerum Novarum* », *art. cit.*, p. 125). Emile Poulat tente pour sa part d'expliquer le reproche d'archaïsme opposé au pape et à sa conception du socialisme exposée dans *Rerum*

menace très au sérieux, Léon XIII consacre la première partie de son encyclique à dénoncer dans le socialisme une solution inadaptée au « mal social »⁴⁰⁴. Il condamne le rejet de la propriété privée au profit exclusif de la propriété collective, attitude qu'il juge contraire aux principes chrétiens. Il critique de même les orientations contemporaines du capitalisme, du moins dans sa forme non régulée. A ces deux approches concurrentes, le pape opposait une conception chrétienne de l'organisation sociale et économique qu'il entendait promouvoir, au nom de l'Eglise, au sein des Etats modernes. De son côté, Hofmannsthal redoutait qu'une extension de la révolution bolchevique ruinât les valeurs forgées par plusieurs siècles d'histoire européenne. La transformation radicale des principes d'organisation politique, sociale et économique des Etats européens condamnerait toute possibilité de les amender sans violence. Une autre solution est toutefois envisagée dans la pièce. Elle trouve pour avocat la personne du Mendiant. Guidé par la Sagesse divine, celui-ci appelle de ses vœux l'avènement d'un nouvel « ordre du monde ». Les principes de cet ordre sont, ont l'a vu, esquissés dans la pièce. Ils révèlent d'ailleurs des parentés non négligeables avec les principes de la doctrine sociale de l'Eglise, tels qu'ils sont exposés par Léon XIII dans son encyclique.

3. 4. 3. *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg et l'esprit de l'encyclique *Rerum Novarum**

Pas plus la correspondance d'Hofmannsthal que ses brouillons n'indiquent qu'il se serait volontairement inspiré de la doctrine sociale de l'Eglise. Les lignes suivantes ont seulement pour but de relever dans l'*auto* de 1922 des motifs présentant des affinités remarquables avec les principes exposés dans l'encyclique de 1891. D'autres éléments, qui suggèrent des sources d'inspirations différentes, seront aussi évoqués afin de proposer un traitement nuancé de la question. Trois raisons semblent toutefois étayer l'idée d'une concordance entre le message de la pièce et la doctrine sociale de l'Eglise. La première est qu'Hofmannsthal, élevé dans la foi catholique et marqué par la grande piété de sa mère, avait vraisemblablement une assez bonne connaissance des principes généraux de

Novarum. Cette conception décalée du socialisme « moderne » ne résulte pas, pour le chercheur, d'un manque d'informations du pape. Elle refléterait plutôt le souhait de présenter le socialisme comme l'ultime développement de la croisade anti-catholique des Lumières. Les racines du mal social moderne, dont le socialisme serait l'un des facteurs aggravants, seraient donc à chercher au XVIII^e siècle dans la pensée des philosophes et non dans celle de leurs lointains héritiers Ferdinand Lassalle, Karl Marx ou Friedrich Engels (cf. Fabrice Bouthillon : « Les Lumières dans *Rerum Novarum* », in : "*Rerum Novarum*" : écrit, contenu et réception d'un encyclique, *op. cit.*, p. 51-68, ici p. 60).

⁴⁰⁴ La nature de ce mal social et de ses sources sont envisagées dès les premiers paragraphes de l'encyclique. Cf. *Rerum Novarum*, *op. cit.*, § 1-2, p. 19-21.

cette doctrine. La curiosité intellectuelle de l'écrivain, y compris pour les choses de la religion, plaide aussi en ce sens⁴⁰⁵. Elle a en outre été entretenue par les relations qu'il entretenait avec un certain nombre de catholiques pratiquants, qu'ils le soient de naissance ou après leur conversion⁴⁰⁶. Enfin, le fait que la pièce emprunte son motif et sa structure à une œuvre religieuse rendait plausible l'existence d'affinités avec certaines doctrines de l'Église. Quoi qu'il en soit, Hofmannsthal a toujours souhaité que sa pièce conserve une portée universelle⁴⁰⁷. Toute interprétation trop étroitement catholique lui semblait entraîner une déformation de sens regrettable⁴⁰⁸. Deux conséquences résultent de ces observations. En vertu de son horizon spirituel ouvert, la pièce pouvait très bien intégrer des éléments propres au catholicisme. Pour cette même raison néanmoins, son message ne saurait être réduit à cette seule dimension. Reste à déterminer quels éléments de cette œuvre présentent le plus d'affinités avec l'esprit de *Rerum Novarum*.

Des parentés avec l'encyclique ressortent, dès le prologue, des échanges du Maître avec le Monde. Le premier exprime son souhait de remettre à des âmes inengendrées un rôle, donc un destin. Ce don est la condition nécessaire au déploiement de cette action à laquelle le Maître explique vouloir assister. Au Monde, qui doute de la propension des humains à divertir ce dernier comme à endosser un rôle ingrat, un ange apporte de plus amples explications. Un rôle ne saurait être d'emblée déclaré bon au mauvais ; seule la façon de le jouer peut l'être. La nature de ce rôle et des attributs associés n'importe guère ; seul compte l'usage qui en sera fait⁴⁰⁹. Ce point de vue recoupe un paragraphe de

⁴⁰⁵ En témoigne la lecture par Hofmannsthal de l'étude volumineuse du néo-thomiste français et dominicain Réginald Garrigou-Lagrange. Celui-ci entreprend de démontrer par des arguments rationnels l'existence de Dieu (Réginald Garrigou-Lagrange, *Dieu, son existence et sa nature : solutions thomistes des antinomies agnostiques*). Hofmannsthal possédait la troisième édition de 1919 (Paris : Beauschene) augmentée par rapport à l'édition *princeps* de 1914. De cet ouvrage sont tirées plusieurs citations, légèrement transformées, dans la pièce (Cf. SW X, *Das Salzburger Große Welttheater*, « Varianten » et « Erläuterungen », p. 128-190 et p. 221-242). Ce traité de théologie constitue le seul trait d'union notoire avec les orientations théologiques du pape Léon XIII qui transparaissent aussi dans l'encyclique de 1891. Dans son encyclique *Æterni Patris* de 1879, le pape avait posé la doctrine thomiste comme devant servir de base à l'enseignement des membres du clergé. Elle devait en outre guider la résolution des grandes questions théologiques, comme celles posées par le siècle. Rappelons enfin que la conception thomiste de l'homme comme composé indissoluble d'âme et de corps se trouvait reflétée par le destin de l'Impératrice dans *La Femme sans ombre*. Toutefois, on ne pouvait, dans ce cas non plus, conclure à un rapprochement volontaire ou conscient de la part de l'écrivain (Voir *supra*, chapitre 2).

⁴⁰⁶ Outre Leopold von Andrian, qui défendait un catholicisme assez conservateur, et Hermann Bahr, qui s'était converti en 1910, on peut citer, parmi les proches de l'écrivain, son beau-frère, Hans Schlesinger, ordonné prêtre, et appelé pour cette raison Père Antonin. Hofmannsthal lui écrivit à plusieurs reprises au cours de la rédaction du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg* (cf. SW X, pp. 194 ; 198 ; 212 ; 213).

⁴⁰⁷ Voir notamment la lettre du 4 septembre 1922 à Richard Strauss, citée dans SW X, p. 214-215, ainsi que celle de janvier 1926 adressée à Fritz Viehweg, alors directeur du théâtre de Leipzig (SW X, p. 220).

⁴⁰⁸ C'est ce qu'explique Hofmannsthal à l'actrice et compagne de Reinhardt Helene Thimig dans une lettre datée du 3 septembre 1922 (SW X, p. 214).

⁴⁰⁹ Cf. D3, p. 114.

l'encyclique qui évoque l'inégale condition des êtres dans le monde. « Que vous abondiez en richesses et en tout ce qui est réputé biens de la fortune, ou que vous en soyez privé », écrit le pape, « cela n'importe nullement à l'éternelle béatitude. L'usage que vous en ferez, voilà ce qui intéresse »⁴¹⁰. A ceux qui se croiraient protégés par l'abondance de biens, Léon XIII rappelle : « les fortunés de ce monde sont avertis que les richesses ne les mettent pas à couvert de la douleur »⁴¹¹. Le jour viendra, explique-t-il, où chacun devra rendre compte devant l'Éternel de l'usage qu'il en aura fait. Conformément à ces préceptes, l'ange s'emploie à convaincre le Mendiant d'accepter son rôle. L'acceptation de ce destin et sa réalisation sont des conditions indispensables à la découverte des ressorts secrets de celui-ci. Sur ce point, la pièce et la lettre encyclique développent des idées très proches. Contre le Contradicteur, qui défend le droit de chaque être à jouir d'un sort identique⁴¹², le Maître et l'ange affirment que les êtres qui s'apprêtent à accomplir leur destin disposent chacun des ressources nécessaires à cette tâche.

Le Maître rappelle tout d'abord au Monde qu'il a créé l'homme à son image⁴¹³. Cela rend le spectacle de ses actes digne de son attention. Il a en outre doué chacun de la capacité à distinguer le Bien du Mal comme à choisir entre ceux-ci. Les hommes ont reçu à cette fin une parcelle de Sa propre liberté⁴¹⁴. Enfin l'ange suggère au Mendiant qu'il jouit d'un pouvoir propre à parachever la Création. En vertu de ces qualités, chaque individu a les moyens de « convertir sa propre personne en or »⁴¹⁵. Cela implique qu'ils sachent se prémunir contre l'éclat trompeur des richesses éphémères. La dignité de la personne humaine, faite à l'image de son Créateur, constitue le fondement même de la conception du droit défendue par le Maître. Celle-ci s'oppose à une autre conception du « droit naturel », défendue par le Contradicteur, et qui résulte d'une interprétation biaisée de la pensée des Lumières. Du postulat d'une égalité de droits à la naissance, elle déduit celle d'une égalité de sort et de conditions. Cette seconde forme d'égalité implique le droit de tous à jouir d'une proportion égale de biens matériels, condition indispensable, selon le Contradicteur, à la jouissance du bonheur. A l'inverse le Maître, ses anges, et plus tard la Sagesse, défendent une conception du droit naturel assez proche de son

⁴¹⁰ *Rerum Novarum*, op. cit., § 18, p. 35.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 37.

⁴¹² « Ich erhebe für diese Seele den Anspruch auf natürliche Gleichheit des Schicksals! », s'écrie le Contradicteur (D3, p. 119).

⁴¹³ *Ibid.*, p. 111.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 112-113.

⁴¹⁵ Dans une version antérieure, la Sagesse enjoignait le Mendiant à une telle transformation : « Mach Gold aus dir selber und ich will mich vor dir neigen », SW X, « Varianten », p. 164.

acception thomiste⁴¹⁶. Son fondement consiste en cette dignité de l'homme que Dieu lui-même, selon les propos du pape, « traite avec un grand respect »⁴¹⁷. L'épanouissement et le respect de la personne sont dès lors des critères essentiels d'accession au bonheur. Ils doivent aider l'homme à atteindre cette « perfection » qui découle de sa conception « à l'image de » son Créateur et constitue, dans cette vie, une anticipation de la félicité céleste⁴¹⁸. Dès lors, nul n'a le droit d'intenter à cette noblesse naturelle, en imposant à autrui – ou à soi-même – des conditions d'existence indignes. Si la pièce d'Hofmannsthal tend comme l'encyclique à accepter l'inégalité de conditions devant l'avoir⁴¹⁹, elle rejette comme le pape tout système qui use de cette situation comme d'un instrument d'oppression et d'atteinte à la dignité humaine⁴²⁰. C'est la raison pour laquelle Hofmannsthal non seulement rejette l'ordre cautionné par le Roi et le Riche, mais envisage aussi une alternative réelle à celui-ci. Sur ce point encore, des affinités avec le programme social de l'encyclique peuvent être relevées.

Le Roi vante auprès du Riche les mérites de l'ordre immuable sur lequel il règne. De cette pyramide immuable, au fondement de laquelle les paysans et les ouvriers assument l'essentiel des charges⁴²¹, le Roi explique être le garant devant Dieu⁴²². C'est aussi au nom de ce mandat divin qu'il conclut avec le Riche une alliance, dont le but est d'accroître sa propre puissance et les possessions de son associé⁴²³. L'idée que cette double croissance profite au bien commun est démentie par l'exclusivité du pacte, dont les deux

⁴¹⁶ Thomas d'Aquin définissait le « droit naturel » en le distinguant du « droit positif ». Le premier est désigné de la sorte « dans la mesure où il revient à un être, en raison de sa nature rationnelle, d'avoir des droits ». A ce titre, l'homme se distingue de l'animal. Les droits dont il jouit « découlent de sa nature et de ses inclinations fondamentales dans son rapport avec les autres qui doivent les respecter (vie, liberté, etc.) ». C'est sur le droit naturel que se fonde ensuite le droit positif, lequel « précise et explicite les droits des membres » d'une société « en fonction du bien commun » ainsi que « de l'état moral et social de la société politique, surtout là où le droit naturel ne prescrit rien ». Cf. *Dictionnaire de philosophie et de théologie thomistes*, P.-M. Margelidon ; Y. Floucat (éd.), Éditions Paroles et Silence, 2011, article « Droit », p. 134-135 ainsi que Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, IIa – IIae, question 57.

⁴¹⁷ Cf. *Rerum Novarum*, op. cit., § 32, p. 51.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ Sur ce point, le pape se montre très clair : « Quelles que soient les vicissitudes par lesquelles les formes de gouvernement sont appelées à passer, il y aura toujours entre les citoyens ces inégalités de conditions sans lesquelles une société ne peut ni exister ni se concevoir », peut-on lire dans la troisième partie de l'encyclique. Cf. *Rerum Novarum*, op. cit., § 27, p. 106.

⁴²⁰ Considérant la relation entre ouvriers et patrons, Léon XIII précise : « Quant aux riches et aux patrons, ils doivent ne point traiter l'ouvrier en esclave, respecter en lui la dignité de l'homme, relevée encore par celle du chrétien », *ibid.*, § 16, p. 94.

⁴²¹ Le Roi note avec contentement : « Der Nährstand trägt nach Recht für uns die volle Last, / Steht fest auf seinem treu beschränkten Sinn / Und wird in diesem Sinn auch dauern », cf. D3, p. 128.

⁴²² Face à la fronde du Mendiant, le Roi invoque sa mission qu'il prétend détenir de Dieu. Il s'inspire à cette fin de la métaphore organiciste de Menenius Agrippa : « Weh, käm der Tag, da Rang und Ordnung wankte, / So wie dem Leibe, dem das Herz erkrankte, / So widerführe dem gemeinen Wesen, / Dessen zu wahren wir von Gott erlesen », D3, p. 133.

⁴²³ Cf. D3, p. 126-128.

contractants sont les seuls bénéficiaires. Que cet accord soit conforme à la volonté de Dieu, seul le Roi peut encore le prétendre, lui qui, depuis longtemps, en usurpe la place. Sur ce point, il convient d'ailleurs de dissiper un malentendu.

La volonté divine, exposée dans le Prologue, consiste seulement dans le souhait de voir des âmes endosser un rôle ainsi qu'une fonction dans la société. Il s'agit de mettre à l'épreuve ces âmes incarnées. Si donc la réalisation sociale de l'être est conforme à la volonté divine, rien n'indique que l'ordre issu de l'alliance du Roi avec son trésorier le soit. Au contraire : l'aveuglement du monarque et l'intransigeance du Riche contredisent cette hypothèse. Croyant pouvoir devenir maître et possesseur de l'univers, le Roi perd la notion du bien commun. Il néglige en outre les conséquences de son alliance avec le Riche. La politique commerciale agressive de ce dernier semble propre à ruiner la concorde entre les Etats⁴²⁴. En outre, les grands travaux dont il expose le projet au Roi induisent un coût humain considérable que ce dernier semble totalement négliger⁴²⁵. Le Riche a besoin d'une main-d'œuvre abondante et bon marché. Sa confrontation avec le Mendiant laisse clairement entrevoir le statut qu'il reconnaît à ces hommes : jaugés à la force de leur bras, ils constituent les rouages de cette formidable machine qu'il souhaite mettre en branle à son propre profit⁴²⁶. L'alternative offerte au Mendiant est dès lors très simple : soit il accepte de devenir un rouage de cet ordre, soit il se résigne à son indigence. L'alliance conclue entre le pouvoir et le capital instaure un clair déséquilibre dans les rapports de forces sociaux et économiques. Elle constitue même l'exact opposé des relations préconisées par la lettre encyclique entre les travailleurs, les propriétaires et les gouvernants.

Une tâche épineuse du chef de la chrétienté était de préciser le rôle et les attributions de l'Etat en matière de politique sociale. Si le pape se montrait opposé à l'étatisme prôné par Karl von Vogelsang⁴²⁷, il souhaitait néanmoins rappeler aux gouvernants leurs devoirs,

⁴²⁴ Le programme exposé par le Riche au Roi s'appuie sur les principes d'un capitalisme agressif. Ses propos ne sont pas sans rappeler la situation ayant prévalu en Europe à la veille de la Guerre mondiale : « [...] jede Stund, da Ware schneller rollt, / Schafft neuen Wert, ist bares Gold / Und steigert deines Thrones Machtgenuß. / Die Nachbarn, von so hoher Kraft bezwungen, / Sie stimmen ein in ihren Zungen, / Wo nicht, so werde, was doch werden muss, / Zu ihrem Heile ihnen aufgedrungen! », D3, p. 126.

⁴²⁵ Au Roi, le Riche explique : « Der Gott der neuen Zeiten heißt Verkehr, / Ihm sei dein Reich zum Tempel aufgebaut: / Der Berg durchstochen, Bergsee aufgestaut, / Kanäle binden Fluß und Fluß, / Ans Tal das Tal, die Ebne an das Meer – », cf. *ibid.*

⁴²⁶ Cherchant à persuader le Mendiant de rejoindre le contingent des ouvriers du royaume, le Riche lui demande : « [K]annst du nicht zu einem Blick erwachen, / Wo es ein Ganzes dir aus Kräften deuchte, / Die, stets erneuert, nach geheim gebotnen Zielen / Mit Feuerlust so durcheinanderspielen, / Dass zu des Dranges letztstem Genügen / Es auch noch deiner Kräfte bräuchte? », D3, p. 136.

⁴²⁷ Dans la partie de l'encyclique consacrée à la délimitation du rôle de l'Etat, Léon XIII affirme : « Il est dans l'ordre [...] que ni l'individu ni la famille ne soient absorbés par l'Etat ; il est juste que l'un et l'autre aient la

dictés par les principes chrétiens. Aussi s'appuie-t-il sur la double autorité de la philosophie et de la religion pour affirmer que, « de droit naturel, le gouvernement ne doit pas viser l'intérêt de ceux qui ont le pouvoir entre les mains, mais le bien de ceux qui leur sont soumis »⁴²⁸. Le contraste avec les positions du Roi est encore plus frappant lorsqu'on lit sous la plume du pape que tout gouvernant soucieux du bien public doit « avoir soin également de toutes les classes de citoyens, en observant rigoureusement les lois de la justice dite *distributive* »⁴²⁹. De toute évidence, cette notion de justice se distingue de celle que le Roi défend au nom de Dieu. Celle-ci consiste à dépouiller les pauvres pour accroître les possessions des fortunés.

Quant au Riche, principal bénéficiaire de cette justice asymétrique, son absence de scrupules et de remords en fait le parangon du capitaliste impénitent qui sacrifie à son désir de possession la dignité des êtres. Ignorant que l'abondance de richesses constitue souvent un obstacle à l'élévation de l'âme⁴³⁰, cet être cultive sa propension « honteus[e] et inhumain[e] » à « user des hommes comme de vils instruments de lucre et [à] ne les estimer qu'en proportion de la vigueur de leurs bras »⁴³¹. La confrontation du Riche avec le Mendiant met particulièrement en lumière la question du sort des ouvriers. Celle avec le Paysan élargit la perspective à l'ensemble des personnes liées par un contrat de travail. C'est d'ailleurs le Paysan qui, dans son oubli total des préceptes chrétiens, pousse leur violation à son plus haut degré.

Au mépris du Paysan pour l'indigence du Mendiant s'ajoute le souhait d'exploiter la force de ses bras contre un salaire dérisoire. Son attitude tend presque au cynisme lorsqu'il accède au souhait du Mendiant de disposer de bois en quantité suffisante pour son propre cercueil⁴³². Sa bonté ne va guère au-delà. Le mépris pour les veuves et les enfants errant dans la forêt redouble celui dont il fait preuve à l'égard de son futur valet. Il néglige ce faisant ses devoirs de chrétien. Cette négation de la dignité humaine, dont il se rend coupable en imposant des conditions de vie et de travail très rudes contre un salaire de misère, consiste, selon les termes de l'encyclique, en un « crime propre à crier vengeance

faculté d'agir avec liberté aussi longtemps que cela n'atteint pas le bien général [...] », *Rerum Novarum*, *op. cit.*, § 28, p. 47.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁴²⁹ *Ibid.*, § 27, p. 47.

⁴³⁰ *Ibid.*, § 18, p. 37.

⁴³¹ *Ibid.*, § 16, p. 33.

⁴³² Cette attitude n'est pas sans rappeler celle du riche Jedermann à l'égard de son voisin, qui, après avoir connu l'opulence, a sombré dans la ruine. C'est non sans cynisme que ce personnage se dit prêt à donner à chacun ce qu'il lui revient, soit, pour l'infortuné, une somme dérisoire. Cf. D3, *Jedermann*, p.16.

au Ciel »⁴³³. Toutefois, ce désir de vengeance ne saurait justifier l'arbitraire auquel le Mendiant s'apprête à recourir. Au nom de cette « haine productive » qui s'est emparée de cet être⁴³⁴, le Contradicteur l'exhorte à commettre un crime qu'il estime légitime. C'était précisément contre ce déchaînement de haine que la Sagesse mettait en garde au début de la pièce. Les principes qu'elle invoquait rejoignent là encore le message de l'encyclique.

Tout homme peut légitimement « tendre vers de meilleures destinées »⁴³⁵, pourvu que ses revendications demeurent « exemptes de violences »⁴³⁶. Cette recommandation du pape s'accompagne d'une mise en garde contre « les hommes pervers qui, dans des discours artificieux », suggèrent à l'être révolté des « espérances exagérées »⁴³⁷. Ces remarques visaient particulièrement le socialisme naissant qui, selon le pape, faisait miroiter aux travailleurs de fausses espérances. Dans le contexte de 1919, elles renvoient aux idées de la révolution bolchevique. Le Contradicteur offre par ailleurs un bon exemple de ces êtres dangereux évoqués dans l'encyclique. Loin d'envisager la pensée des Lumières dans toutes ses implications, il se contente de l'instrumentaliser pour prôner la loi du plus fort, donc l'arbitraire. Si la révolte du Mendiant semble juste, les moyens auxquels il recourt ne le sont pas. L'évolution du personnage, de même que les exhortations répétées de la Sagesse, laissent toutefois deviner les principes sur lesquels un ordre réellement nouveau pourrait reposer. Sur ce point encore, des parentés manifestes avec l'encyclique peuvent être relevées.

La violence de la rébellion du Mendiant est à l'aune de l'indifférence et du mépris de ses interlocuteurs pour son sort. Seule la Sagesse s'était montrée désireuse de soulager ses tourments. Agissant conformément à son statut de nonne, elle avait tendu une bourse que le Mendiant, par orgueil, avait rejetée⁴³⁸. La radicalité de ce refus s'explique aussi par les manquements flagrants du Roi à ses devoirs. Contrairement à son homologue dans la pièce de Calderón, il n'esquisse pas le moindre geste de charité⁴³⁹. Quant au Riche, il transforme celle-ci en l'imposition d'un joug que le Mendiant se refuse d'accepter. Le

⁴³³ *Rerum Novarum*, *op. cit.*, § 17, p. 35.

⁴³⁴ « [D]as schöpferische Hassen », D3, p. 148.

⁴³⁵ *Rerum Novarum*, *op. cit.*, § 30, p. 51.

⁴³⁶ *Ibid.*, § 16, p. 33.

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ Le geste de la Sagesse, assumant dans la pièce le rôle de nonne, confirme le rôle prépondérant de l'Eglise comme garante de cette « charité mutuelle » des « premiers chrétiens » et d'un « patrimoine que l'Eglise a toujours gardé avec un soin religieux comme le bien propre de la famille des pauvres », cf. *Rerum Novarum*, *op. cit.*, § 24, p. 43.

⁴³⁹ Cf. Pedro Calderón de la Barca, *Das große Welttheater*, trad. allemande de Joseph Fr. von Eichendorff in : *id.*, *Werke und Schriften*, vol. 3, *op. cit.*, p. 321-368, p. 346 ainsi que Calderón [Bonfils], *Le Grand Théâtre du monde*, p. 123.

Roi et le Riche démontrent par la négative les devoirs des gouvernants et des êtres fortunés tels qu'ils sont fixés par la doctrine sociale de l'Eglise. Car « quiconque », rappelle l'encyclique, « a reçu de la divine bonté une plus grande abondance, soit des biens externes et du corps, soit des biens de l'âme, les a reçus dans le but de les faire servir à son propre perfectionnement [mais aussi], comme ministre de la Providence, au soulagement des autres »⁴⁴⁰. Cet impératif de charité a pour contrepartie celui de travailler pour subvenir à ses besoins. C'est ce que rappelle la Sagesse au Mendiant, qui s'apprête à gagner la forêt. Elle l'exhorte à ne pas rester oisif, conformément aux attentes du Créateur, et lui tend à cette fin la hache du Paysan⁴⁴¹. Il incombe désormais au Mendiant d'entretenir cette forêt qu'il a choisie pour séjour.

Cette exhortation revêt, on l'a vu, une dimension symbolique. Tout d'abord, ce départ ne signifie pas le refus du monde en soi, mais seulement de l'ordre corrompu du Roi et du Riche. La forêt constitue l'un des derniers espaces préservés de cette corruption. Elle est un lieu propice à l'esquisse d'un ordre nouveau. Celui-ci associe à l'impératif de travailler pour gagner son pain celui de mener une vie conforme aux préceptes chrétiens. Cette vie frugale, où alternent labeur et repos, demeure préservée du désir avide de possessions. Elle est illuminée par la conscience que les biens dont on jouit n'appartiennent qu'à Dieu et sont le fruit de Sa bonté, libéralement dispensée⁴⁴². Le Mendiant, en acceptant cette tâche de bûcheron, laisse entrevoir le fondement des mœurs chrétiennes et d'une vie réglée par celles-ci. De ces mœurs, le pape explique qu'elles détournent « de ces vices qui consomment, non seulement les petites, mais les plus grandes fortunes et dissipent les plus gros patrimoines »⁴⁴³. Il est vrai cependant que la jouissance immédiate d'un grand nombre de biens rend difficile l'acceptation d'une existence guidée par le souci d'économie⁴⁴⁴. Toutefois, on aurait tort de voir dans la pièce d'Hofmannsthal, et *a fortiori* dans la doctrine sociale de l'Eglise, une condamnation sans appel de la richesse et des principes mêmes du capitalisme.

La scène finale, qui précède le retour des âmes auprès de leur créateur, esquisse une forme inédite de relation entre le Mendiant et le Riche. L'élan de fraternité qui anime le premier est apparu à plusieurs interprètes comme un moyen peu crédible de balayer les

⁴⁴⁰ *Rerum Novarum*, op. cit., § 19, p. 37.

⁴⁴¹ Cf. D3, p. 149.

⁴⁴² C'est ce que tentait de rappeler la Sagesse au Paysan, qui énonçait fièrement la liste de ses biens : « Nennst du geschaffen, was ein andrer dir geliehen, / Vergisest du, durch wen der Hände Werk gediehen? », D3, p. 139.

⁴⁴³ *Rerum Novarum*, op. cit., § 23, p. 43.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, § 18, p. 35-37.

conflits troublant les relations entre riches et pauvres⁴⁴⁵. En réalité, ce geste revêt une valeur hautement symbolique. Il suggère tout d'abord que la misère du Riche n'est pas due à la possession même de richesses, ni au fait d'avoir cherché à en retirer du pouvoir. Son erreur consiste à s'être jusqu'au bout trompé sur la finalité réelle de l'avoir, et plus généralement sur celle de son existence. Alors que l'usage de ses biens aurait pu contribuer à la prospérité générale, il n'a servi qu'à la fragilisation du pouvoir politique et à l'exploitation d'autrui. Comme le disait le Mendiant dans une version antérieure de la scène, l'aspiration qui anime le Riche n'est pas mauvaise en soi. Son erreur réside dans la direction qu'il a imprimée à sa quête⁴⁴⁶. La richesse spirituelle s'est confondue dans son esprit avec la richesse matérielle, de sorte que ses actes n'ont pas conduit à son élévation mais à son avilissement.

De même, le pape ne se livre à aucune condamnation de la richesse et des possessions ; il exhorte seulement à un usage vertueux de celles-ci. A l'image de l'ange qui rappelle dans la pièce l'exemple du Fils de Dieu⁴⁴⁷, le pape évoque la vie de labeur à laquelle Celui-ci s'est astreint⁴⁴⁸. L'exemple divin, explique le pape, montre que « la vraie dignité de l'homme » réside « dans ses mœurs, c'est-à-dire dans sa vertu »⁴⁴⁹. Or, « la vertu est le patrimoine commun des mortels, à la portée de tous, des petits et des grands, des pauvres et des riches ». Ces préceptes chrétiens sont de nature à « diminu[er] un abîme cher à l'orgueil ». Leur observation rigoureuse permettrait que, « des deux côtés », celui des « classes infortunées » et celui des riches, « on se donne la main et que les volontés s'unissent dans une même amitié »⁴⁵⁰. Un tel « lien de fraternité »⁴⁵¹ n'est qu'esquissé dans la scène finale de la pièce enchâssée. Sa réalisation effective revient à ceux qui, à la suite du Mendiant, œuvreront à l'établissement d'un ordre plus juste et plus respectueux de la dignité humaine et de son fondement.

Une lecture attentive de la pièce révèle donc des affinités assez nettes entre le message de la pièce et les principes exposés dans l'encyclique *Rerum Novarum*. Dans les deux cas, l'accent est mis sur la dignité de la personne humaine et la nécessité de son respect

⁴⁴⁵ Dans son article consacré à la pièce, Walter Weiss commente ce geste du Mendiant à l'égard du Riche en ces termes : « Die metaphysische Gemeinschaft der Gotteskinder und die soziale Kameraderie des Armen mit dem Reichen verbinden sich [in dieser Szene, P. B.], die sozialen Widersprüche scheinen mit allzuleichter Hand überspielt », cf. W. Weiss, *art. cit.*, p. 113.

⁴⁴⁶ Dans cette variante de la dernière scène, Hofmannsthal notait : « Bettler: [zum Reichen, P. B.] Dein Gefühl ist ganz recht[,] nur in die rechte Richtung musst: nach oben », SW X, p. 161.

⁴⁴⁷ Cf. D3, p. 121

⁴⁴⁸ *Rerum Novarum*, *op. cit.*, § 20, p. 39.

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ *Ibid.*, § 21, p. 39.

⁴⁵¹ *Ibid.*

inconditionnel. Par ailleurs, les deux textes prônent un usage des biens et des richesses qui permet d'établir des rapports économiques et sociaux justes et pacifiques. Le pouvoir des gouvernants, comme celui des plus fortunés, est subordonné au respect d'un principe qui, manifesté dans ce monde et en chaque être, procède pourtant d'une sphère soustraite aux agissements humains. Dans chaque cas, les principes de l'éthique esquissée procèdent d'une métaphysique. Ces recoupements montrent que la pièce ne plaide pas pour le maintien d'un *statu quo* mais propose une alternative crédible à l'acte révolutionnaire. En revanche, les deux textes manifestent une acceptation tacite des inégalités sociales, pourvu que celles-ci soient compensées par des obligations réciproques chez l'ensemble des groupes sociaux. Les parentés mises à jour révèlent enfin de quelle manière Hofmannsthal entendait, par le biais du Festival, faire communier les esprits en les élevant au-dessus des barrières sociales.

La pièce montre assez qu'Hofmannsthal ne cherchait pas à défendre le principe d'une société sans classes. Elle illustre par contre ce que l'écrivain désigne comme « la finalité sociale supérieure » du Festival⁴⁵². Il s'agit, par-delà les différences sociales, de révéler des principes communément partagés par les membres de la société. Ces principes s'articulent à une conception de la dignité humaine que chaque être a reçue, avec la naissance, en partage. Du respect inconditionnel de cette dignité découlent des droits et des devoirs mutuels pour les riches et les puissants d'un côté, les pauvres de l'autre. Or, la valeur et la permanence de ces principes résultent du fait que leur fondement n'est pas soumis aux aléas du temps et aux aspirations versatiles des hommes. Ce fondement consiste en un principe intemporel et éternellement actuel. C'est à la découverte et au respect de cette autorité suprême qu'en appelle la pièce. Qu'on reconnaisse en elle le Dieu des chrétiens ou l'Un des philosophes importe peu. Les hommes ne pourront percer les ressorts de leur être qu'à partir du moment où ils renonceront à vouloir, comme le Riche, soumettre le monde à leur volonté.

La reconnaissance d'une autorité au-dessus de soi, rappelle l'écrivain en 1922, témoigne d'une forme supérieure d'humanité⁴⁵³. Elle constitue même la finalité de cette révolution que l'écrivain souhaitait promouvoir, au moyen de sa pièce, auprès de ses

⁴⁵² Dans ses écrits ainsi que dans la correspondance accompagnant l'élaboration du Festival, Hofmannsthal recourt à l'expression « das höhere Soziale ». C'est notamment le cas dans la lettre à Andrian datée du 8 septembre 1918 qui contient une synthèse des réflexions de l'écrivain sur le projet de Salzbourg. Cf. SW X, *Reinhardt-Memoire*, « Zeugnisse », p. 1332 (également dans le brouillon de la lettre, p. 1330).

⁴⁵³ « Autorität über sich erkennen ist ein Zeichen höherer Menschlichkeit », RA3, *Buch der Freunde*, p. 245. Cet enseignement était aussi le fruit des expériences de l'impératrice dans *La Femme sans ombre* (cf. chapitre 2, paragraphe 2. 2. 1.).

contemporains. « Révéler l'envers du règne de l'argent, voilà le sens de cette révolution morale et même religieuse dans laquelle nous semblons engagés », peut-on lire dans le *Livre des amis*, paru en 1922⁴⁵⁴.

La confrontation de la pièce avec l'encyclique révèle des parentés frappantes entre les deux textes. Toutefois, rien n'indique que ces ressemblances aient été consciemment recherchées. L'examen de la pièce et des brouillons de l'écrivain révèle que celui-ci a combiné un grand nombre de sources. Parmi elles, certaines témoignent d'orientations qui, sans être absolument contraires à l'esprit de l'encyclique, s'en démarquent toutefois. Du reste, si les vues personnelles de l'auteur s'accordent jusqu'à un certain point avec la doctrine sociale de l'Eglise, elles s'écartent, pas d'autres aspects, de celle-ci. C'est ce qu'il convient à présent de montrer.

3. 4. 4. *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg et Rerum novarum* : les limites d'un rapprochement

L'un des points centraux de l'encyclique de 1891 consiste en la discussion du principe de propriété. Condamnant l'approche collectiviste du socialisme ou les opinions « surannées » des catholiques les plus conservateurs⁴⁵⁵, le pape entendait réaffirmer une distinction essentielle : celle « entre la juste possession des richesses et leur usage légitime »⁴⁵⁶. L'acceptation du premier principe repose sur une conception actualisée du droit naturel, tel qu'il a été défini par Thomas d'Aquin⁴⁵⁷. Le pape élargit toutefois la perspective en posant le caractère légitime et inviolable de la propriété privée. Celle-ci permet à l'être de subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille⁴⁵⁸. Cette question de la propriété privée et de sa légitimité occupe aussi une place de choix dans les brouillons de l'écrivain. Toutefois, on constate que sa position sur ce point a évolué au cours de la rédaction de la pièce. La lecture du commentaire de la *Divine comédie* de Dante par Karl

⁴⁵⁴ « Hinter dem Rücken des Geldwesens zu gelangen, ist vielleicht der Sinn der moralischen und sogar religiösen Revolution, in der wir zu stehen scheinen », RA3, *Buch der Freunde*, p. 279.

⁴⁵⁵ Le 8^{ème} paragraphe de l'encyclique, dans lequel Léon XIII étale son plaidoyer en faveur de la propriété privée, est l'occasion de contester les « opinions surannées » de ceux qui « refusent » à « l'homme privé » « le droit de posséder un sol » dont il lui est pourtant concédé l'usage (*Rerum Novarum*, *op. cit.*, § 8, p. 25). Cette remarque est une critique à peine voilée des tenants de la pensée de Karl von Vogelsang, lequel fondait ses propositions de réforme sociale sur le système corporatif médiéval, qu'il érigeait en modèle.

⁴⁵⁶ Cf. *Rerum Novarum*, *op. cit.*, § 19, p. 37.

⁴⁵⁷ Voir *supra*, note 416.

⁴⁵⁸ Voir notamment les 7^{ème} et 8^{ème} paragraphes de l'encyclique, *Rerum Novarum*, *op. cit.*, p. 25-27.

Vossler oriente tout d'abord les réflexions de l'auteur vers l'idéal franciscain⁴⁵⁹. Au principe de pauvreté, posé comme source de la béatitude⁴⁶⁰, s'ajoute la condamnation de la richesse et de la propriété privée. Elle est tout d'abord énoncée par la Sagesse⁴⁶¹, puis placée dans la bouche du Mendiant⁴⁶². De même, le reproche de cupidité, formulé initialement à l'égard du Riche, se concentre, dans la version définitive, sur la personne du Paysan⁴⁶³. L'influence de l'idéal franciscain est certes encore suggérée dans la scène finale, où le Mendiant apparaît avec un oiseau sur l'épaule⁴⁶⁴. Toutefois l'accent s'est reporté en amont sur l'exhortation de la Sagesse à ne pas rester oisif dans la forêt. L'appropriation de la hache par le Mendiant lui semble, pour cette raison, amplement justifiée. Elle doit lui permettre de s'acquitter de ses devoirs envers lui-même – car il lui faut travailler pour se nourrir – et envers Dieu – qui a chargé l'homme d'entretenir la terre⁴⁶⁵. De ces déplacements d'accents résultent une proximité plus grande avec l'esprit de l'encyclique⁴⁶⁶. Ce rapprochement ne semble toutefois pas avoir été volontaire mais résulter d'autres motivations.

⁴⁵⁹ Karl Vossler, *Die göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung*, vol. 1, 2^{ème} partie, chapitre 3, Heidelberg : Carl Winter, 1907, notamment le sous-chapitre « Das franziskaner Armutsideal », p. 469-477, ici, p. 472-474.

⁴⁶⁰ Une note de l'été 1921 comporte cette remarque probablement inspirée de la lecture de l'ouvrage de Karl Vossler : « Franciscus: Jesus die Freude der Armuth » (SW X, p. 154). En septembre de la même année, on trouve d'autres notes de lecture ayant trait au vœu de pauvreté professé par les Franciscains (cf. SW X, p. 157).

⁴⁶¹ Un brouillon d'octobre 1921 qui évoque la confrontation du Mendiant avec le Riche comporte cette remarque attribuée à la Sagesse : « Weisheit: Eigentum ist Raub an den Armen – (Aber die Welt wird bestehen gelassen) » (SW X, p. 156). Une note explicative suggère qu'il s'agit probablement d'une reprise du commentaire de Vossler (cf. *supra*, deux notes plus haut). Toutefois, Hofmannsthal a substitué au terme original « Reichtum » celui d'« Eigentum » (SW X, p. 238, ligne 8). Il en ressort une radicalisation de la pensée de François d'Assise, qui la rapproche de celle, plus tardive, de Proudhon. Il est toutefois difficile de déterminer s'il s'agit là d'une substitution volontaire.

⁴⁶² La version définitive de la pièce, dans laquelle le Mendiant accuse à deux reprises le Roi et son entourage de jouir de biens volés (D3, p. 132 ; 134), est esquissée dans un brouillon d'octobre 1921 dans lequel le Mendiant lance alors au Roi : « Verflucht der König der auf faulen Elementen steht. Ich nenn ihn einen Oberdieb! », SW X, p. 164.

⁴⁶³ Une première esquisse des répliques de la Sagesse dans la scène où s'affrontent le Riche et le Mendiant comportait cette remarque : « Weisheit: [...] Privateigentum eine Strafe der Welt: Gier Trachten » (SW, X, p. 157). Dans la version définitive, sa réplique suit directement la remarque du Paysan à propos du Riche et de ses ambitieux projets : « BAUER: Wann dem die staatlichen Sachen geraten, / Steigts Körndl um a paar Dukaten. War a nit schlecht so weit. / WEISHEIT: O Strafe ob der Welt, o Gier, o Trachten! » (D3, p. 126).

⁴⁶⁴ Cette image est employée dans une note de septembre 1921 (« Zum Schluss: Holzschlagen aufgehört; Vögel sitzen auf ihm [dem Bettler, PB] aus'm Wald, langbärtig [...] », SW X, p. 158). Elle est ensuite reprise sous une forme atténuée dans la version définitive, lorsque le Mendiant, ayant entendu l'appel de la Mort, quitte la forêt (« BETTLER kommt aus der Kulisse. Es ist ihm ein starker weißer Bart gewachsen. Er scheucht einen Vogel weg, der zwitschert », D3, p. 159). Elle correspond à la représentation traditionnelle de François d'Assise adressant un prêche aux oiseaux.

⁴⁶⁵ « WEISHEIT: Nimm hin [das Beil des Bauern, P. B.] und brauch's als dein. So spricht der Herr: Ihr sollt nicht müßig sein. Soll dich mein hoher Wald umhegen, Einsiedl, musst du seiner pflegen », D3, p. 149.

⁴⁶⁶ L'exhortation de la Sagesse à ne pas s'adonner à l'oisiveté rappelle cette remarque de Léon XIII dans le 14^{ème} paragraphe de son encyclique : « Pour ce qui regarde le travail en particulier, l'homme dans l'état même d'innocence n'était pas destiné à vivre dans l'oisiveté », in : *Rerum Novarum, op. cit.*, § 14, p. 31.

La dénonciation de la propriété comme un vol par le Mendiant permettait de conférer à sa rébellion des accents proudhoniens⁴⁶⁷. Elle rendait sa volte-face plus spectaculaire et soulignait l'aptitude de cet être à s'arracher à ses illusions. Surtout, ces modifications permettaient de préserver la dimension active de la quête d'un « nouvel ordre » dans la forêt⁴⁶⁸. Sans les recommandations de la Sagesse, le Mendiant en serait resté à cette vie de résignation contemplative qui transparaissait dans les premiers brouillons⁴⁶⁹. L'orientation finalement choisie témoigne du souhait d'associer à la dénonciation des errements du Riche et du Roi l'esquisse d'une solution positive. Elle rehaussait la valeur du message social de la pièce. Toutefois la nécessité de dépasser la seule critique de l'état de ce monde résultait aussi des convictions personnelles de l'écrivain.

Le message social de l'encyclique demeure subordonné à la perspective chrétienne d'une vie dans l'au-delà. Celle-ci est même considérée comme la seule véritable vie⁴⁷⁰. Le séjour sur terre en est seulement un préalable. Il permet à l'être qui s'efforce d'observer les préceptes de l'Eglise d'obtenir la grâce. Chez Hofmannsthal, cette perspective tend à s'inverser. La sentence finale, dans l'épilogue, ne fait que confirmer celle qu'a laissée entrevoir l'issue du drame enchâssé. Tandis que le Roi et le Paysan ont su faire preuve, dans leurs derniers instants, de discernement et de remords, le Riche a déjà connu les affres du pécheur impénitent. Il vit dans ses derniers instants la douleur et l'angoisse qui assaillaient déjà le négociant Jedermann, lorsque celui-ci se voyait abandonné par ses amis, puis par son or⁴⁷¹. Le Riche subit alors la peine qu'il s'est lui-même infligée en s'enferrant dans son erreur⁴⁷². A l'inverse, le Mendiant a déjà pu goûter au bonheur de la grâce, qu'il a conquise en surmontant ses propres illusions. En ce sens, il a connu une première mort – celle à une vie tournée exclusivement vers la quête de l'avoir. Son acte de renoncement a signifié le début d'une existence placée sur le signe de la liberté que

⁴⁶⁷ Voir *supra*, paragraphe 3. 2. 2.

⁴⁶⁸ « Es muss für wahr und ganz ein neuer Weltstand werden » répète le Mendiant après avoir renoncé à frapper, « Sonst blieb' dies gar ein ärmlich puppig Spiel », D3, p. 148.

⁴⁶⁹ Voir notamment le canevas daté du 29 août 1921 (SW X, p. 148-149).

⁴⁷⁰ Dans le 18^{ème} paragraphe de son encyclique, le pape rappelle que « nul ne saurait avoir une intelligence vraie de la vie mortelle, ni l'estimer à sa juste valeur, s'il ne s'élève jusqu'à la considération de cette autre vie qui est immortelle. Supprimez celle-ci, et aussitôt toute forme et toute vraie notion de l'honnête disparaît [...]. Quand nous aurons quitté cette vie, alors seulement nous commencerons à vivre », *Rerum Novarum*, *op. cit.*, § 18, p. 35.

⁴⁷¹ *Jedermann*, in : D3, p. 11-72, ici p. 45-57.

⁴⁷² Apprenant le décret irrévocable de la Mort, le Riche, frappé de stupeur, sent ses jambes se dérober sous lui. Prenant conscience de son cruel destin, il s'écrie : « O bodenloser Abgrund von Verderben, / O nie gelotet Meer von Qual! », D3, p. 160.

confère la science de l'Être et de sa manifestation dans le monde⁴⁷³. L'esquisse de cette nouvelle vie ici-bas était d'autant plus nécessaire que les conséquences à long terme des agissements du Riche ne pouvaient être montrées dans le cadre restreint de la pièce enchâssée⁴⁷⁴. En revanche, les textes contemporains de l'auteur témoignent d'une préoccupation réelle pour le sort des générations futures. Hofmannsthal se faisait une idée assez claire des risques que celles-ci encouraient en recevant le legs empoisonné des individus qui souhaitaient faire table rase du passé et bouleverser les sociétés européennes. Tel est le sens de la lettre fictive adressée « à une personne du même âge » qu'il exhorte à poursuivre comme lui sa quête de sens, avant de transmettre le flambeau aux générations suivantes⁴⁷⁵. Telle est aussi la signification de la rencontre symbolique, dans la tragédie *La Tour*, entre le héros Sigismond, à l'agonie, et le mystérieux Roi des enfants⁴⁷⁶. L'importance conférée à cette vie ici-bas ressort enfin de l'étude des conceptions métaphysiques qui sous-tendent l'éthique illustrée par la pièce. C'est à cette tâche que seront consacrés les derniers paragraphes de ce chapitre.

3. 5. Esthétique, métaphysique et éthique dans *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg*

Les quelques lignes introduisant le texte de la pièce précisent que celle-ci repose sur l'image du monde comme un théâtre⁴⁷⁷. Ce motif, repris à Calderón, compte parmi « le trésor de mythes et d'allégorie mis en forme au Moyen Âge puis transmis aux siècles suivants »⁴⁷⁸. Traduite sous la forme d'un œuvre dramatique, cette métaphore consiste en

⁴⁷³ Une note de l'écrivain suggérait une telle interprétation du revirement soudain du Mendiant : « Sterben ist Krisis, ist todbringendes Gericht[,] dem der Mensch entweder sich untergibt oder unterfällt [...] Das Ins-leben-sterben[,] das sein Soll[,] eine Tat[,] eine Entscheidung [ist] », SW X, p. 160.

⁴⁷⁴ Ces conséquences sont tout au plus esquissées dans la pantomime qu'Hofmannsthal conçut, en se rangeant à l'avis de Max Reinhardt, pour une représentation de la pièce aux Etats-Unis. Programmée pour 1923, celle-ci n'eut toutefois jamais lieu. Cette esquisse accompagnait vraisemblablement une lettre à Max Reinhardt datée du 2 avril 1923, cf. SW X, p. 256-257.

⁴⁷⁵ Cf. E, *Brief an einen Gleichaltrigen*, p. 584-585. Le paragraphe final de cette lettre fictive réunit les motifs du combat inachevé et de la transmission du flambeau aux nouvelles générations : « [W]ir haben zusammen einen Kampf auszukämpfen, dessen bitteren Ernst wir jetzt erst fühlen, haben zusammen abzutreten, zusammen Rechenschaft zu geben, denn noch ist die Schlacht nicht abgebrochen, noch sind wir im Spiel, und zwar bedrohlicher als die Jüngeren, leidensfähiger, also vollkommener, kühnerer und vitalerer Synthesen fähig. [...] [E]s war alles ausgesprochen, Feuer, genug, um Granit zu schmelzen, – aber vielleicht war es vergeblich: in diesem Gefühl wenden wir uns zu denen, welche die Fackel aus unserer Hand nehmen », E, p. 585.

⁴⁷⁶ Cf. *Der Turm* (première version) in : D3, p. 255-381, ici p. 278-381.

⁴⁷⁷ « Von diesem [Calderóns Drama, P. B.] ist hier die das Ganze tragende Metapher entlehnt », D3, p. 107. Ces lignes sont citées dans la troisième *Lettre de Vienne* (RA2, *Wiener Brief [III]*, p. 286).

⁴⁷⁸ « Diese Bestandteile [von Calderóns Stück, P. B.] eignen nicht dem großen spanischen Dichter als seine Erfindung, sondern gehören zu dem Schatz von Mythen und Allegorien, die das Mittelalter ausgeformt und den späteren Jahrhunderten übermacht hat », RA2, *Wiener Brief [III]*, p. 286.

une « allégorie théâtrale » qui a revêtu, à partir du Moyen Âge, la forme d'un mystère⁴⁷⁹. Toutefois, l'écrivain souhaitait conférer à ce motif les dimensions d'un mythe exprimé sous une forme dramatique. Dans une lettre à Alfred Roller, il explique que la réussite de cette entreprise réside dans sa capacité à suggérer un monde mythique⁴⁸⁰. Il entend par là l'expression ramassée de l'existence humaine et plus exactement de la vie en société⁴⁸¹, laquelle est, à ses yeux, l'expression la plus juste de l'humanité. Cette société humaine, appréhendée sous une forme ramassée, constitue précisément l'objet du « spectacle » ordonné par le Maître dans la pièce. Celle-ci résulte d'une combinaison singulière des motifs du mythe, du spectacle et du jeu. En découle une forme esthétique originale traduisant des conceptions ontologiques, anthropologiques et éthiques qu'il convient à présent d'examiner.

3. 5. 1. Mythe et action dramatique : les choix esthétiques de l'écrivain

Le choix de recourir à la figure esthétique du mythe a longuement été discuté par la critique. Selon certains interprètes, il refléterait l'engouement contemporain pour ce motif⁴⁸². En y recourant, Hofmannsthal aurait cherché à prendre ses distances à l'égard du contenu théologique de la pièce de Calderón. Clemens Heselhaus souligne que ce contenu n'apparaît plus, dans la pièce, que sous la forme d'une citation⁴⁸³. Irene Pieper ajoute que l'écrivain s'est probablement inspiré de la conception nietzschéenne du mythe pour recréer l'image d'un monde unitaire et clos sur lui-même⁴⁸⁴. Si des éléments chrétiens demeurent présents, ils perdent leur pertinence théologique pour ne plus suggérer qu'un arrière-plan métaphysique, soustrait aux évolutions chaotiques du

⁴⁷⁹ Toujours dans cette *Lettre de Vienne*, l'écrivain explique : « Das Welttheater ist ein Mysterium oder eine theatralische Allegorie », *ibid.*

⁴⁸⁰ « [Dieses] dichterische Gebilde, [...] wenn es nicht die elendste Stümperei sein soll, [will] eine mythische Welt vor die Seele und das Auge bringen », écrit Hofmannsthal dans sa lettre du 30 mars 1922 à Alfred Roller, qui est reproduite dans SW X, p. 205.

⁴⁸¹ Poursuivant son explication, Hofmannsthal précise le sens conféré au « monde mythique » qu'il souhaite esquisser : « [eine mythische Welt], d. h. eine Welt, in welcher der gesamte Inhalt des Daseins [...] – bunteste Vielheit, unmessbare Tiefe und unmessbare Wucht, ungeteilt erscheint und restlos aufgeteilt auf Gestalten ». Plus loin, il ajoute : « So und nicht anders ist in dem *Welttheater* der gesamte Inhalt der Menschenwelt – nicht des Daseins, sondern der rein menschlichen, sozialen Sphäre – aufgeteilt auf [...] sechs Gestalten », *ibid.*, p. 205-206.

⁴⁸² Voir deux notes plus bas.

⁴⁸³ « Das Theologische » bei Hofmannsthal « [ist] nicht mehr als Lehre und Verkündigung vorhanden [...], sondern nur im Bilde, in der Erinnerung und im Zitat », explique C. Heselhaus (*art. cit.*, p. 289).

⁴⁸⁴ « Die Zuordnung des Welttheaters zum Mythos, die Hofmannsthal vornimmt, stellt den Dichter [...] in den Kontext der "Mythos-Faszination ...", welche die deutschsprachigen Autoren der Jahrhundertwende unter dem Einfluss von Nietzsches *Geburt der Tragödie* [...] erfasst hat », explique I. Pieper en citant Dieter Borchmeyer. (I. Pieper, *op. cit.*, p. 111-112 et Dieter Borchmeyer, « Mythos », in : *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, *op. cit.*, p. 292-308, ici p. 292).

monde⁴⁸⁵. Au temps linéaire du drame central s'oppose celui, circulaire, du mythe. Dès lors, la problématique historique perd de son acuité. Le mythe n'esquisse certes aucune solution pratique aux problèmes soulevés par le drame enchâssé⁴⁸⁶. Il permettrait néanmoins aux spectateurs, devenus conscients des structures immuables du monde, d'opposer une réaction stoïque aux aléas de l'histoire. Là résiderait, selon I. Pieper, la dimension éthique de l'esthétique hofmannsthalienne⁴⁸⁷. Cette conviction, qui ne traduit pas une opinion isolée dans la recherche, semble toutefois déformer le sens conféré au mythe et à sa traduction dramatique dans la pièce. Les remarques de l'écrivain à ce sujet révèlent que la dimension statique suggérée par le mythe est compatible avec celle, dynamique, induite par le déroulement dramatique.

L'attirance du jeune Hofmannsthal pour l'approche nietzschéenne de l'univers spirituel grec n'est certes pas contestable⁴⁸⁸. Elle transparait notamment dans la citation du destin de Dionysos-Zagreus, démembré par les Titans⁴⁸⁹. Cette figure évoque celles de Claudio dans *Le Fou et la Mort*. Privé de ses expériences précoces de communion avec l'univers, ce personnage aspirait à les revivre et à reconstituer ainsi l'unité de son Moi. Toutefois, les œuvres ultérieures d'Hofmannsthal ont révélé une évolution très nette de ces conceptions. Dans *La Femme sans ombre*, l'accomplissement de l'individu est subordonné à l'acceptation des lois de l'existence, donc de la finitude. Le mouvement de retour à l'unité primitive, suggéré par le mythe de Dionysos-Zagreus, se trouve dès lors inversé. Ce n'est qu'en s'inscrivant dans le monde et en y contractant des engagements que l'homme peut jouir de la manifestation durable du principe métaphysique qui s'actualise en lui. La permanence et l'unité suggérées par le mythe ne s'en trouvent pas pour autant dépréciées. Elles expriment les caractères immuables de l'existence humaine,

⁴⁸⁵ « [D]ie dargestellt[e] Welt [mit] zeitgeschichtlichen Zügen [erscheint] jedoch vor der Folie einer höheren, übergreifenden Wirklichkeit, die die Problematik historischer Erfahrung relativiert », I. Pieper, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁸⁶ Confirmant l'intuition de C. Heselhaus, I. Pieper explique : « Angesichts der offensichtlichen Unmöglichkeit, die angezeigten Probleme einer streng immanenten Lösung zuzuführen, greift Hofmannsthal auf eine metaphysische Lösung zurück. Diese ist zunächst Teil der aufgenommenen Tradition, Teil also einer an sich überkommenen christlichen Bewältigungsordnung, die gleichsam im Zitat weiterlebt », I. Pieper, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁸⁷ « Zwar spricht [Hofmannsthal] in diesem Stück dem geschichtlichen Menschen keine weltverändernden Kräfte zu, doch geht es ihm offensichtlich um eine Lebensfähigkeit trotz der fatalen Wirklichkeit. Hierin liegt sein sittlicher Anspruch [...] », I. Pieper, *op. cit.*, p. 128-129.

⁴⁸⁸ Comme l'ensemble des jeunes poètes de sa génération, Hofmannsthal s'est intéressé très tôt aux écrits de Nietzsche, qu'il étudiait avec son précepteur (cf. RA3, *Aufzeichnungen*, 1891, p. 329). L'influence du philosophe, et notamment de son premier ouvrage, *La Naissance de la tragédie* (1872), transparait dans les notes personnelles de l'écrivain antérieures à 1900.

⁴⁸⁹ Cf. RA2, *Aufzeichnungen*, 1895, p. 395. Nietzsche évoque quant à lui le destin de Dionysos dans le 10^{ème} chapitre de son ouvrage de 1872 (cf. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, chapitre 10, in : *id.*, *Werke in drei Bänden*, Karl Schlechta (éd.), volume 1, Munich : Carl Hanser, ²1960 p. 61-62).

symbolisés aussi par le motif du cercle de l'existence⁴⁹⁰. Or, les caractéristiques de ce cercle sont aussi celles qui définissent le cadre général de la pièce, posé dès le prologue.

Soulignons tout d'abord le rôle éminent conféré à la Mort. Quoique silencieuse et tapie dans l'ombre, elle est désignée comme « Maître du jeu »⁴⁹¹. Sa présence seule fonde le temps linéaire et la nécessité, pour les acteurs, de quitter le moment venu la scène du monde. Elle souligne le caractère fini de l'existence, comme elle indique la limite du drame dont le spectacle s'offre au Maître. Elle rappelle cette « ligne d'horizon » évoquée dans l'image du « cercle de l'existence »⁴⁹². Une deuxième constante du « jeu de l'existence » consiste en la nécessité pour chaque acteur d'endosser un rôle précis. Cette nécessité prévaut quelle que soit la nature de la société dépeinte et de son mode d'organisation. Elle résulte de la dimension « sociable » de l'humain⁴⁹³. Enfin, il est des constantes de l'existence humaine auxquelles l'écrivain a souhaité donner corps et parole. Le Roi incarne les notions de pouvoir et d'ordre, le riche l'intelligence pratique et les facultés intellectuelles nécessaires à sa mise en œuvre. Le Paysan représente la force brute associée à l'instinct primaire de vie et de conservation, quand la Beauté symbolise les attraits du monde sensible. La Sagesse, enfin, exprime l'intuition d'un principe secret du monde, qui confère à celui-ci cohérence et permanence⁴⁹⁴.

L'écrivain appréhende ces cinq figures comme des « forces » qui interagissent et composent le cadre dans lequel l'être singulier doit jouer son rôle⁴⁹⁵. La dimension mythique de cette constellation réside dans le fait qu'elle exprime toutes les configurations susceptibles de naître de ces interactions. Il en va de même pour chacune des figures dépeintes : « exprimer maintes choses sans les énoncer en concepts, voilà qui constitue l'Alpha et l'Oméga des figures mythiques »⁴⁹⁶. Le mythe suggère le cadre et les

⁴⁹⁰ Ce motif, employé une première fois dans un essai de 1913 consacré à Goethe, était ensuite apparu dans le contexte de rédaction de *La Femme sans ombre*, en 1919. Cf. RA1, *Goethes "West-östlicher Divan"*, p. 442 et RA3, *Aufzeichnungen*, 1919, p. 558. Une analyse de ce motif a été proposée dans le deuxième chapitre (cf. *supra*, chapitre 2, paragraphe 2. 2. 2).

⁴⁹¹ « Den heiß ich Bühnenmeister », explique le Maître en s'adressant à la Mort (D3, p. 113).

⁴⁹² Cf. RA1, *Goethes "West-östlicher Divan"*, p. 442.

⁴⁹³ C'est précisément cette nécessité qu'évoque Hofmannsthal dans sa lettre à Alfred Roller, lorsqu'il considère la vie sociale comme le propre de l'existence humaine (lettre du 30 mars 1922 à A. Roller in SW X, p. 206).

⁴⁹⁴ « Es sind fünf gewaltige Gesellen », explique Hofmannsthal dans sa lettre : « der König hat Macht und Rang und Ordnung inne, der Reiche hat die Weltklugheit inne, und den unerschöpflichen Säckel, der immer in der Weltklugheit Händen ist, der Bauer hat die Erde inne und die einfache Kraft, um deren Willen die andern ihn überlisten nie aber ganz entbehren können, Weisheit hat alles Hohe inne, die geistige wahre Magie, ohne die der andern Leben in eine trübe Halbnacht sänke, Schönheit ist aller Glanz des weltlich-menschlichen Lebens, [...] ihr Dasein ist aufreizend und doch veredelnd [...] », SW X, p. 206.

⁴⁹⁵ « Jene Fünf [...], die ihm [dem Bettler, P. B.] entgegenstehen [...] sind die fünf Gewalten oder Mächte, an die eben in diesem Mythos das Ganze der Welt aufgeteilt ist [...] », *ibid.*

⁴⁹⁶ « [D]ass Vieles in ihnen einbegriffen sei, nichts aber begrifflich aufgefädelt, das ist das *a* und das *o* mythischer Gestalten », *ibid.*, p. 207.

règles immuables du drame de l'existence. Il revêt à ce titre une dimension éternellement actuelle et actualisable. Le contenu de ce cadre est, à l'inverse, soumis au temps linéaire et revêt une dynamique propre à l'action dramatique.

Cette action dépeint la façon dont un être réagit aux limites de son existence et à l'action des forces pérennes qui structurent celle-ci. Le choix de représenter cet être sous les traits du Mendiant suggère une absence de détermination qui le distingue des autres figures du drame. Il évoque ce dénuement de l'être au seuil du parcours semé d'embûches que constitue son destin⁴⁹⁷. Le caractère clos de l'existence finie induit l'impossibilité pour l'individu de se soustraire à ce jeu de forces dans lequel il est contraint d'évoluer. Ce cadre oblige à des confrontations répétées avec ces forces qui sont autant de provocations à l'action. Or, seule l'action permet à l'individu de poursuivre l'exploration du rôle – donc du destin – qu'il a reçu à sa naissance. Que ce destin conserve une grande part d'indétermination a déjà été montré⁴⁹⁸. Si l'être n'est pas libre de déterminations et n'a qu'une emprise limitée sur le cadre de son existence, il est par contre libre de répondre ou non aux sollicitations répétées des forces auxquelles il se heurte dans sa progression⁴⁹⁹. Chaque être étant différent, chacun réagira selon des modalités propres qui ne sont pas d'emblée prévisibles. C'est la raison pour laquelle le Maître désire connaître la façon dont va réagir le Mendiant et l'orientation que ses actes conféreront au drame.

La combinaison des formes esthétiques du mythe et du drame offre une traduction pertinente du sujet que l'auteur a souhaité illustrer. L'opposition entre sphère métaphysique immuable et réalité chaotique, suggérée par la critique, fait place à une relation d'équilibre entre la part immuable de l'existence humaine et celle, dynamique, résultant de la liberté de chaque être et de l'usage qu'il en fait. Toutefois ces choix esthétiques ont des motifs plus profonds. Ils ressortent d'un échange entre les figures du Monde et du Maître, conservé dans les brouillons de l'auteur. Le premier compare l'existence des humains à une « ronde de fous », qui n'est qu'une errance sans but ni raison⁵⁰⁰. Le Maître rétorque : « Ce qui, à tes yeux, est Devenir représente, aux miens, l'Être »⁵⁰¹. Interloqué, le Monde demande : « Tu comptes contraindre cette nuée

⁴⁹⁷ Voir *supra*, paragraphe 3. 1. 1., ainsi que chapitre 2, paragraphe 2. 2. 2.

⁴⁹⁸ Voir *supra*, paragraphe 3. 1.1.

⁴⁹⁹ Cet aspect de l'existence humaine avait déjà été mis à jour lors de l'étude des deux versions de *La Femme sans ombre*, œuvre qui révèle une fois de plus des parentés thématiques remarquables avec *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg* (voir *supra*, chapitre 2, paragraphe 2. 2. 2.).

⁵⁰⁰ «WELT: [...] Es ist ein ewiger Narrentanz: Samen, Verwesung, ein beständiges Werden, sie kommen an kein Ziel », SW X, « Varianten », p. 167-168.

⁵⁰¹ « MEISTER: Vor dir ists Werden, vor mir ist es Sein », *ibid.*, p. 168.

grouillante à l'immobilité ? »⁵⁰². Telle n'est certes pas l'intention du Maître. Dans une autre variante, très proche, celui-ci affirmait déjà : « toutes ces choses tissent des liens entre elles et seul mon regard perçoit l'immobilité sous ce mouvement : c'est pourquoi il n'y a de spectacle qu'à mes yeux »⁵⁰³.

L'erreur du Monde consiste à interpréter les propos du Maître comme une succession de phases de mobilité et d'immobilité. Or, ces propos suggèrent à l'inverse une identité entre ce qui, sous le regard du Monde, semble être en constant devenir, alors que le Maître l'appréhende comme un être. Aussi le contenu schématique des rouleaux ne revêt-il pas une nature différente de l'action, en apparence incohérente, déployée sur la scène du monde. Il s'agit d'une réalité identique saisie sous deux modalités distinctes, l'une rétractée, l'autre déployée. Ces propos suggèrent une continuité d'ordre ontologique entre la sphère métaphysique du Maître et celle des humains. La clarification des choix esthétiques de l'auteur invite donc à analyser la nature des liens unissant ces deux sphères ainsi que leurs implications anthropologiques.

3. 5. 2 Aspects ontologiques de la pièce et implication anthropologiques

La pièce d'Hofmannsthal révèle, au premier abord, une construction fidèle à son modèle calderónien. On y retrouve l'articulation entre deux sphères, céleste et terrestre, qui sont clairement délimitées, bien qu'étroitement articulées. Une analyse plus attentive révèle que cette similitude de composition et d'agencement des sphères cache en réalité des divergences notables. D'ordre ontologique, celles-ci ont des conséquences dans le domaine anthropologique.

Comme le rappelle Didier Souiller, l'*auto* de Calderón repose sur un principe de stricte séparation entre un au-delà essentiel (la sphère céleste de l'Auteur) et un monde de reflets (la scène du monde où évoluent les acteurs du drame)⁵⁰⁴. Cette séparation, explique Mercedes Blanco, apparaît dès les propos liminaires de l'Auteur. En rappelant que l'« architecture inférieure » du Monde usurpe « les reflets de [l'architecture] céleste »⁵⁰⁵, l'Auteur s'approprie « l'idée platonicienne selon laquelle l'architecture du monde terrestre n'est que l'ombre et le reflet lointain d'un ordre supérieur et idéal »⁵⁰⁶. Les

⁵⁰² « WELT: Du bringst zum Stehen das unzählige Gewimmel? », *ibid.*

⁵⁰³ « [A]lles [...] webt sich von einem zum andern [...] und nur unter meinem Blick steht: darum gibts kein Schauspiel als für mein Aug », *ibid.*, p. 142.

⁵⁰⁴ Cf. D. Souiller, « *Le Grand Théâtre du monde* de Calderón », *art. cit.* p. 105.

⁵⁰⁵ L'auteur de l'article (cf. note suivante) propose une traduction personnelle des vers espagnols.

⁵⁰⁶ Mercedes Blanco, « Dramaturgie et métaphore dans *El gran teatro del mundo* », *art. cit.*, p. 179.

hommes sont toutefois cantonnés dans ce monde de reflets dont le caractère trompeur est suggéré par l'image du monde comme théâtre. Le Monde est chargé de planter les décors. Pour réalistes et visibles qu'ils soient, ceux-ci n'en demeurent pas moins factices, comme le seraient des décors en carton peint⁵⁰⁷. La scène agencée par le Monde constitue en effet une réalité ontologique dégradée par rapport au modèle qu'elle imite. Elle est aussi le lieu d'exil des âmes, lesquelles y demeurent prisonnières d'un corps. Quoiqu'elle semble ici très proche de l'œuvre de Calderón, la pièce d'Hofmannsthal illustre une articulation différente entre les deux sphères, terrestre et céleste.

Le bref échange entre le Maître et le Monde, cité peu avant⁵⁰⁸, suggérait déjà une parenté très forte entre ce que le premier appréhende comme l'être, tandis que le second n'y décèle qu'un obscur devenir. La rupture entre la sphère céleste et la sphère terrestre semble s'effacer pour laisser place à une continuité ; chacune présente un même objet exprimé selon des modalités distinctes. Cette intuition se confirme à la lecture des notes et des brouillons de l'écrivain. Celui-ci s'interroge sur la nature des apparences qui ont abusé certains protagonistes. Leurs illusions ne sont pas le fait de leurs sens ni même de leurs passions : « Toute chose est vraie », explique Hofmannsthal, « si l'on considère aussi que toute chose est une croissance vers un but, lequel peut être l'accomplissement ou, à l'inverse, l'étiollement ». Tout doit donc être appréhendé comme une « marche à laquelle il convient d'imprimer la bonne direction »⁵⁰⁹. Par cette remarque, l'écrivain prend ses distances à l'égard du dualisme platonicien dont l'influence est encore perceptible chez Calderón, bien que le message de sa pièce soit conforme à l'orthodoxie chrétienne. Hofmannsthal suggère la présence dans le monde de l'« être » (« wahres Ding ») sous le mode du devenir, exprimé par le motif du parcours dont le tracé n'est pas établi. Cette note rappelle la conception du destin illustrée dans le prologue par le motif du rouleau remis aux acteurs. Ces deux motifs suggèrent que le déploiement de la réalité virtuelle contenu dans les choses et les êtres ne résulte pas d'un processus mécanique qui leur serait inhérent. Il revient à chaque être d'imprimer à ce processus une orientation et un but, comme il lui faut, en agissant, tracer le sillon de son destin dans le monde. Le monde fini,

⁵⁰⁷ C'est la raison pour laquelle Didier Souiller explique préférer traduire l'injonction « [...] que [...] fabriques apariencias / que de dudas se pasen a evidencias » par « je veux que [...] tu poses aujourd'hui de tels décors qu'ils ne soient plus fictifs, mais bien évidents ». Si ces décors du monde doivent être de nature à suggérer l'évidence et le réalisme, ils n'en demeurent pas moins aussi trompeurs que le monde lui-même, simple reflet de la réalité essentielle. Cf. D. Souiller, « *Le Grand Théâtre du monde* de Calderón », *art. cit.*, p. 105.

⁵⁰⁸ Voir *supra*, note 501.

⁵⁰⁹ « – [D]as Dasein des Trugs – dass nicht darum es ist, weil die Sinne Trug wären oder die Leidenschaften – es ist alles wahres Ding, aber es ist alles Ding auch Wachstum aufs Ziel, ist Erfüllung oder Leerung; darum ist alles Weg u[nd] es gilt die rechte Richtung zu fassen », SW X, « Varianten », p. 160.

lieu de ce double déploiement, revêt dès lors une qualité ontologique supérieure à celle que lui réserve Platon. Loin de cette vanité ontologique que lui prête encore Calderón, il constitue le lieu d'objectivation du divin. Il est, plus exactement, l'expression déployée de celui-ci dans la matière. Dès lors, le lien ontologique entre les deux sphères, céleste et terrestre, est redoublé par celui associant le Maître, source de l'être, et l'homme, agent de son actualisation dans le monde.

Les propos du Maître dans la version définitive du prologue reproduisent bien le motif chrétien de l'homme fait à l'image de Dieu⁵¹⁰. Ce rapport de l'image à son modèle est toutefois complété par d'autres motifs qui suggèrent un lien de nature ontologique entre l'Être suprême et sa créature. Ce lien ressort de façon explicite des notes de l'écrivain. Un brouillon assez proche de la version finale comportait cette réponse du Maître au Contradicteur : « Serais-je, moi, le Maître absolu, si je créais des œuvres inertes ? Le jour où je les ai laissées, ces œuvres n'étaient pas encore achevées. J'ai placé en elles quelque chose de moi-même qui continue d'agir en elles et demeure soustrait aux limites et aux mesures de ce monde »⁵¹¹. La version finale révèle quant à elle la nature de ce don : il s'agit de cette liberté en vertu de laquelle l'homme peut agir de façon autonome, sans jamais se départir de cette affinité essentielle avec son créateur⁵¹². L'usage de cette liberté placée dans la créature a pour condition indispensable l'incarnation. L'action des êtres dans le monde en sera le signe et offrira le spectacle auquel le Maître désire assister : « La façon dont cette âme régit leur corps et leur destin », voilà ce qui est digne d'être contemplé⁵¹³. De même qu'il existe un lien ontologique très fort entre les deux sphères de la pièce, l'âme incarnée demeure liée de façon essentielle à son créateur, grâce au principe qu'elle renferme. Dès lors, il convient de préciser la signification conférée par l'écrivain au motif de la préexistence des âmes dans sa pièce.

Le recours à ce motif est un trait qu'Hofmannsthal partage, selon plusieurs critiques, avec Calderón⁵¹⁴. Les ressorts dramatiques de ce thème, combiné à la métaphore de l'existence comme une pièce de théâtre, expliquerait en grande partie son exploitation par

⁵¹⁰ Cf. D3, p. 111.

⁵¹¹ « Hieße ich aller Meister Meister, wenn ich todte Werke wirkte? Meiner Werke ist noch kein Ende, den Tag, da ich sie aus der Hand gebe, es wirkt ein Etwas von mir in ihnen fort, das ich ihnen eingelegt habe, das spottet der irdischen Grenzen und Maße », SW X, « Varianten », p. 167.

⁵¹² « MEISTER: [...] damit sie sich entscheide, dazu hab ich der höchsten Freiheit einen Funken in die Kreatur gelegt », D3, p. 113.

⁵¹³ Le brouillon cité deux notes plus haut comportait cette réponse du Maître au Monde : « Die Seele, kraft derer sie sind, was sie sind, unsterbliche Geister, die ist nicht von dir. Und wie diese waltet über ihrem Leib und Geschick, das zu betrachten ist mein würdiges Schauspiel », SW X, « Varianten », p. 167.

⁵¹⁴ Ce paragraphe s'appuie principalement sur l'article d'Arnold Bergstraesser intitulé « The holy Beggar », *art. cit.*, p. 261-286) ainsi que sur la monographie de Judith Beniston (*op. cit.*, chapitre 7, notamment p. 232-251).

les deux auteurs⁵¹⁵. La réalité est toutefois plus complexe. La façon dont Calderón aborde lui-même le sujet demeure conforme à l'orthodoxie chrétienne, qui, au XVII^e siècle, avait définitivement rejeté la doctrine de la préexistence des âmes. S'inspirant de la doctrine augustinienne de l'illumination, Calderón présente les futurs acteurs de la pièce comme des idées peuplant l'esprit de l'Auteur. Augustin fut l'un des premiers docteurs de l'Eglise à tenter d'adapter l'idéalisme platonicien aux dogmes chrétiens. Calderón prend soin pour sa part de rappeler que les créatures du prologue demeurent sans forme – donc sans âme⁵¹⁶ – et sans être. Le spectacle qu'il dépeint est celui de la pensée de l'Auteur, objectivé sur la scène. Quand bien même l'âme est, au même titre que les idées, un principe intelligible, on ne saurait parler, dans le cas de Calderón, d'une reprise du motif de la préexistence de l'âme, au sens platonicien du terme⁵¹⁷. Chez Hofmannsthal, à l'inverse, il est bien d'emblée question d'« âmes inengendrées », motif qui rappelle les créatures diaphanes de *La Femme sans ombre*. Cette parenté n'a toutefois jamais été relevée. En revanche, plusieurs critiques ont rapproché la pièce des carnets de l'écrivain antérieurs à 1900, et dans lesquels apparaissait déjà le motif de la préexistence.

Se fondant sur ces documents, Arnold Bergstraesser analyse la pièce comme le drame de l'âme qui, exilée de son séjour pré-existential, cherche à le regagner afin de retrouver la perfection dont elle jouissait alors⁵¹⁸. Ce mouvement circulaire de l'âme reproduirait celui décrit par Platon, dont l'influence chez Hofmannsthal aurait perduré dans les années 1920. La reconquête de cette plénitude pré-existential exigerait un détachement de la vie sociale et de ses insolubles conflits⁵¹⁹. Cette interprétation, qui fait coïncider le message de la pièce avec la philosophie platonicienne, a été reprise par Judith Beniston, qui l'a toutefois nuancée. Elle qualifie le motif de la préexistence, repris par

⁵¹⁵ J. Beniston explique par exemple : « In place of the orthodox view that god creates the human soul out of nothing at the moment of conception, Hofmannsthal postulates the pre-existence of the soul. Echoes of this doctrine, which was part of popular faith during medieval times and was long tolerated by the Church, remain in Calderón's text, not least because it is theatrically effective to hand out costumes on stage », J. Beniston, *op. cit.*, p. 233.

⁵¹⁶ Le Roi, répondant à l'appel de l'Auteur, explique : « nous n'avons pas eu à naître / pour être en ta présence. Nous n'avons ni âme, ni sentiment, ni faculté, / ni vie, ni raison ; nous nous voyons tous sans forme [...] » (« [...] no ha sido / necesario haber nacido / para estar en tu presencia. Alma, sentido, potencia, / vidas ni razón tenemos / todos informes nos vemos [...] ») (Calderón [Bonfils], *Das Große Welttheater*, p. 82-85) Comme le souligne Didier Souiller, la pièce de Calderón combine les principes de la philosophie augustinienne avec celle de Thomas d'Aquin, pour lequel l'âme est la forme qui, se réalisant dans la matière, produit l'être humain comme substance (D. Souiller, « *Le Grand Théâtre du monde* », *art. cit.*, p. 104-105).

⁵¹⁷ L'idée d'une préexistence de l'âme, qui rend possible le processus de réminiscence après l'incarnation, est développée par Platon dans plusieurs de ses dialogues, notamment dans le *Phédon*, le *Phèdre* et le *Timée*. Voir sur ce point, la synthèse proposée par Jean Brun dans *Platon et l'Académie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1960, 101991, p. 78-89.

⁵¹⁸ Arnold Bergstraesser, « The holy Beggar », *art. cit.*, p. 267-268.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 272-273.

Hofmannsthal, de « néo-platonicien » sans davantage préciser cette notion⁵²⁰. Ses analyses suggèrent qu'elle envisage par ce terme la reprise des idées de Platon par d'autres philosophes de l'Antiquité ainsi que la réactualisation de la pensée platonicienne à l'issue du XIX^e siècle. Outre la préexistence, l'anamnèse et le mouvement circulaire de l'âme retournant à sa source compteraient au nombre des motifs empruntés à cette tradition. Toutefois, l'écrivain les aurait puisés à une source indirecte : le récit du *Paysan de Bohême*, œuvre du XV^e siècle, rééditée et commentée par le germaniste Konrad Burdach, et lue avec grande attention pendant la rédaction de la pièce⁵²¹. Hofmannsthal proposerait une synthèse des motifs platoniciens et chrétiens reproduisant celle opérée dans cette œuvre⁵²². Ces interprétations relativement proches sont néanmoins contredites par la pièce. Celle-ci révèle qu'Hofmannsthal confère au motif de la préexistence une toute autre portée. Elle montre en outre que la finalité éthique de la mise à l'épreuve du Mendiant ne consiste pas en une restauration de cet état de l'âme précédant l'incarnation. Les âmes du prologue présentent des parentés manifestes avec les créatures inengendrées dans *La Femme sans ombre*. Comme ces dernières, elles apparaissent en groupe. Certes, leur visage n'arbore, dans un premier temps, aucun trait distinctif⁵²³. Toutefois, leur attitude révèle qu'elles disposent déjà de caractères distincts. Tandis que certaines manifestent de la curiosité pour le rôle remis à leurs voisines⁵²⁴, celle du Mendiant se distingue par la fermeté de son refus⁵²⁵. Le séjour où elles demeurent dans

⁵²⁰ Elle souligne en revanche que cet élément néo-platonicien, dont elle identifie la présence dès les premières œuvres de l'auteur, participe de ce qu'elle nomme le « mysticisme personnel » (« private mysticism ») d'Hofmannsthal (J. Beniston, *op. cit.*, p. 248). Les chapitres antérieurs de cette monographie révèlent que son auteur désigne par ce terme une appréhension spécifique du Moi nourrie d'une nostalgie permanente pour l'âge d'or de l'enfance et le sentiment de plénitude qui en résulte (*ibid.*, not. le 2^{ème} chapitre, p. 21-57).

⁵²¹ Johannes von Tepl (également : Johannes von Saaz), *Der Ackermann aus Böhmen*, [um 1400], *op. cit.* Cf. *supra*, note 268. Outre l'édition de 1917, déjà citée, existait celle dirigée par Erhart Proschwitzer (Saaz : Hornburg, 1913).

⁵²² Ce point distingue cette interprétation de celle d'A. Bergstraesser. En ne considérant que les éléments « platoniciens » de la pièce, celui-ci négligerait, selon J. Beniston, l'orientation chrétienne de ces motifs, laquelle rendait la pièce d'emblée plus éloquente pour le public contemporain. (J. Beniston, *op. cit.*, p. 248). Notons toutefois que là où Judith Beniston emploie, avec constance, le terme « néo-platonicien », Konrad Burdach, qu'elle cite à plusieurs reprises, choisit le terme « platonicien », dans le champ duquel il inclut les reformulations successives de la pensée de Platon. Outre la réédition du *Paysan de Bohême* accompagné d'un commentaire détaillé, Burdach a proposé une synthèse écrite de ces travaux parue en 1933 sous le titre *Platonische, freireligiöse und persönliche Züge im "Ackermann aus Böhmen"*, Berlin : Verlag der Akademie der Wissenschaften, 1933, voir not. p. 34-37).

⁵²³ Alors qu'apparaît le groupe des âmes inengendrées, une indication scénique précise : « Die unverkörpernten Seelen [...] tragen fahle, kuttenartige Gewänder, eine wie die andere. Auch ihre Gesichter gleichen einander wie die Larven, ohne jedes Merkmal des Geschlechtes, des Alters oder der Person », D3, p. 116-117.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵²⁵ L'âme destinée à jouer le Mendiant surgit des coulisses et se dirige droit vers le Monde : « Da, nimm die Rolle wieder, die mir zugeteilt ist. Ein anderer mag das spielen, **ich** nicht! **Ich** nicht! **Ich** nicht! », D3, p. 117 (nous soulignons).

l'attente d'un destin humain n'est pas sans rappeler le Royaume des esprits administré par Keikobad. Ce ne sont toutefois pas là les seuls points communs entre les œuvres de l'écrivain. A l'image des âmes inengendrées de l'opéra et du conte, celles du prologue demeurent encore incapables de mener une action concrète dans le monde. Cependant, l'âme choisie pour jouer le Mendiant manifeste, au même titre que les créatures du conte, le souhait ardent de pouvoir agir⁵²⁶. Cette aspiration fait l'objet d'une âpre discussion avec l'ange auquel il expose ses griefs. Le rôle que lui destine le Maître semble d'emblée ruiner ses aspirations. Par conséquent, il déclare préférer son état actuel et se fondre dans la foule anonyme des âmes⁵²⁷. L'ange rétorque que le don d'un rôle, donc d'un destin, constitue un privilège insigne⁵²⁸. Les réticences de l'âme reflèteraient avant tout la crainte de perdre la quiétude dont il jouit parmi les êtres inengendrés⁵²⁹. Elles lui font oublier que le contenu de son rôle demeure, pour un grande part, inconnu, puisqu'il ne dispose pas encore des moyens d'en explorer les ressorts. Le sort douloureux, qu'il rejette par anticipation, constitue le prix à payer pour pouvoir éprouver la constance et la force de sa volonté. L'assentiment sur lequel se conclut l'échange n'a donc pas le même motif que celui de l'impératrice, résolue à se mêler aux hommes pour acquérir une ombre. L'amour et les craintes pour son mari laissent place, chez l'âme rétive, à la soif d'agir et le désir d'affirmer sa volonté. Toutefois la résolution initiale des deux personnages présente un point commun. L'espoir qui en est la source est contrebalancé par l'ignorance des dangers réels qui attendent ces êtres dans le monde. Ce saut dans l'inconnu les expose au risque de se tromper ou de s'égarer dans le théâtre des apparences. Il est pourtant nécessaire à l'assouvissement de leurs aspirations respectives. Il est, surtout, la condition indispensable au « Jeu de la Vie », dont la finalité, selon les propos du Maître et de l'Ange, est de parfaire la Création⁵³⁰.

Ces précisions conduisent à nuancer fortement l'analyse proposée par Judith Beniston. Si l'on peut certes affirmer que la volonté initiale du Maître contourne le motif de la chute originelle⁵³¹, la dimension de la faute demeure bien présente dans le drame de l'existence.

⁵²⁶ « Meine Seele dürstet nach Tat! », explique l'âme à l'ange, D3, p. 121.

⁵²⁷ « SEELE zur Welt: Dir sag ich nein! Lieber ungeboren und dahin! Tot sein und bleiben! », D3, p. 117. Plus loin, l'âme réticente explique à l'ange, venu pour l'apaiser : « Es sind welche für diesmal ohne Rolle. Ich verstecke mich unter denen », *ibid.*, p. 121.

⁵²⁸ *Ibid.*

⁵²⁹ « ENGEL: [...] ich weiß – nicht dass du leiden sollst für eines Spieles kurze Stunde, schaudert dich, dich schaudert zu erkennen die Finsternis, in der Adams Kinder hausen », D3, p. 120.

⁵³⁰ « Die Tat allein ist Schöpfung über der Schöpfung », explique l'ange. « Ihren Duft unmittelbar zu Gott zu tragen, ist unser Dienst », D3, p. 120.

⁵³¹ Commentant le traitement des âmes dans la pièce d'Hofmannsthal, J. Beniston écrit : « The important point is that, by assuming the pre-existence of soul, it is possible to bypass the Fall », D3, p. 233.

Elle est la contrepartie inévitable de l'action et aide l'individu à arrêter les choix grâce auxquels il accomplit son destin⁵³². Enfin, la décision de l'âme d'endosser le destin du Mendiant ne recoupe qu'en apparence le motif platonicien de la descente de l'âme dans un corps. Chez Platon, cette descente, qui est certes le fait de l'âme, demeure la conséquence d'un égarement de celle-ci ou plutôt d'une partie de celle-ci. Dans cette pièce, elle reflète une décision motivée par les propos de l'ange, agent du Maître. Elle résulte de l'espoir d'acquiescer une possibilité réelle d'agir dans le monde. Si promesse a été donnée, il convient à présent d'éprouver sa valeur. L'attitude de cette âme n'est donc pas exempte d'une pointe de défi.

Sa décision à l'issue du prologue inaugure en outre un drame qui se distingue d'emblée de la pièce de Calderón. Dans cette œuvre où l'influence rémanente du platonisme demeure perceptible, l'exil de l'âme dans le monde des corps et des apparences prélude à un spectacle qui revêt l'aspect d'un « drame de la chute »⁵³³. Celui-ci dépeint les tentations nombreuses auxquelles l'âme, privée de la lumière de l'intelligible, succombe. A l'inverse, la partie centrale de la pièce d'Hofmannsthal expose ce que l'on pourrait appeler un « drame de l'élévation ». Le don du privilège de l'action, qui fait des âmes des élues, leur permet, une fois incarnées, d'œuvrer à la réalisation des possibilités inscrites dans leur destin. Elles prolongent ce faisant l'œuvre divine en contribuant au déploiement de l'être dans la matière. Le succès de cette entreprise est subordonné à la capacité de choisir la bonne direction : celle de l'accomplissement plein et entier, et non celle de l'avalissement⁵³⁴. La responsabilité de l'homme est à la hauteur du privilège qui lui a été confié avec un destin. L'acquiescement initial du Mendiant inaugure un drame de la connaissance, dont les implications éthiques doivent être à présent étudiées.

3. 5. 3. Conséquences éthiques d'une ontologie

L'analyse des principes ontologiques sur lesquels repose la pièce révèle que le jeu des acteurs a pour finalité la manifestation de l'Être ; la scène du monde est le lieu d'une épiphanie du divin. Celle-ci dépend toutefois de la capacité des acteurs à percevoir cette finalité, donc le sens réel de leur rôle. Cette tâche est loin d'être aisée. Elle exige des

⁵³² Quant au motif de la liberté, nous avons montré qu'il n'était pas l'objet d'une réminiscence, dans l'acception platonicienne du terme, contrairement à ce que laissent entendre A. Begstraesser et I. Pieper. La révélation de la nature de cette liberté a pour condition l'incarnation de l'être et la réalisation d'actions concrètes. Cf. *supra*, paragraphe 3. 3. 2.

⁵³³ Cf. Didier, Souiller, « *Le Grand Théâtre du monde* de Calderón », *art. cit.*, p. 106.

⁵³⁴ Voir sur ce point cette remarque formulée à propos de la scène finale, dans un brouillon : « [...] alles Ding [ist] auch Wachstum aufs Ziel, ist Erfüllung oder Leerung », SW X, p. 160.

personnages qu'ils sachent distinguer des apparences de nature bien distincte : tandis que certaines masquent une vanité ontologique absolue sous une enveloppe attrayante, d'autres sont une manifestation authentique de l'Être et l'instrument de sa connaissance. Les dernières paroles du Roi, frappé par l'annonce de sa fin imminente, permettent d'en saisir l'articulation.

L'appel de la Mort provoque chez le Roi une cruelle désillusion. Son existence apparaît brusquement comme « un théâtre d'ombres »⁵³⁵. Le cercle de son royaume⁵³⁶, dans lequel il voyait reflétée sa puissance, n'était qu'un miroir trompeur. La royauté, qu'il pensait incarner, résidait uniquement dans le port d'une couronne ; son être n'en était, à dire vrai, que l'ombre. A l'approche de la mort, celle-ci pâlit encore davantage devant l'éclat du bijou. Ce dernier se démarque nettement du mirage de son existence. Une fois déposée, cette couronne continue de manifester ce que le Roi a, depuis longtemps, cessé d'incarner⁵³⁷. « Qui parviendrait à se hisser à ton secret saisirait par toi l'être véritable », reconnaît-il à présent en désignant la couronne⁵³⁸. Ayant toujours cru que la royauté était un don de naissance et non un bien à conquérir, le Roi n'a jamais ressenti la nécessité d'une telle entreprise. Il a pris pour réalité inamovible ce qui n'était qu'une possibilité exigeant d'être réalisée par des actes et des choix répétés. Engagé dans la mauvaise voie, il est resté aveugle à tous les signes qui pouvaient l'en écarter. Il a ainsi sapé les fondements de sa puissance. Entrevoyant à présent le secret de cette couronne, il lui cherche un héritier. Son choix s'arrête sur la Sagesse, « pour qui l'apparaître et l'être s'unissent en une noble apparence », tandis qu'elle dédaigne le scintillement des simples reflets⁵³⁹.

Aux apparences trompeuses qui se dissipent dès l'approche de la mort s'opposent celles qui sont apparition ou dévoilement de l'Être. Ici se révèle l'une des finalités du jeu : elle consiste à élaborer la forme au travers de laquelle l'Être, et tout ce qui relève de l'essence et non du simple mirage, pourra être appréhendé⁵⁴⁰. Cette entreprise n'est guère aisée, et

⁵³⁵ « KÖNIG: Wie? solch ein Schattenspiel! so schnell dahin! / Und schien voll Wirklichkeit und Pracht und Sinn! », D3, p. 153.

⁵³⁶ « Mit hocheleuchtetem und bemühtem Sinn / Hab ich mein Reich wie einen Ring geründet », expliquait le Roi au début du drame central, D3, p. 127.

⁵³⁷ « Du Reif, du schienst ein Teil des Hauptes selbst zu sein, / Nun lösest du dich leicht und wahrest deinen Schein », D3, p. 153.

⁵³⁸ « O Schein, o edler Schein, Schein über allem Schein! / Wer sich zu dir erschwäng, dem wärst du wahres Sein », *ibid.*

⁵³⁹ S'approchant de la Sagesse, le Roi lui confie : « Du heilig weise Frau, für die der Schein nicht scheint, / Das Scheinen mit dem Sein zu höhrem Schein sich einet, / Willst du mir hüten dieses Zeichen [...]? », *ibid.*

⁵⁴⁰ C'est en ce sens qu'Hofmannsthal notait en 1919 dans ses carnets : « [...] das Höhere der Welt wird nur an den Individuen fasslich und an den Ordnungen unter den Menschen », RA3, *Aufzeichnungen*, 1919, p. 553.

peut même donner lieu à des résultats fort contrastés. Ainsi la pièce offre du principe de la royauté deux expressions antinomiques. La première, symbolisée par la vie et l'œuvre du Roi, n'a été qu'un simulacre ; la seconde, manifestée par la Sagesse, et plus encore le Mendiant, en a seule manifesté le sens profond.

En 1895 déjà, Hofmannsthal notait que « Dieu habite le corps de façon bien plus miraculeuse qu'un Roi son palais, si somptueux soit-il »⁵⁴¹. La royauté d'un être réside dans cette présence insigne en lui, mais aussi et surtout dans sa capacité à manifester durablement celle-ci. La royauté effective du Roi aurait dû, à ce titre, s'exprimer par une tout autre forme de gouvernement. Promouvant le respect de la dignité humaine, celle-ci aurait garanti à chacun des conditions de vie décentes ainsi qu'une stricte équité. Son règne, bien au contraire, est marqué par l'indifférence pour la douleur d'autrui et le souci d'affermir sa propre gloire. La couronne reçue avec la naissance symbolise cette double possibilité et le choix qu'elle implique chez son possesseur. Elle renferme, sous une forme ramassée, l'antinomie que les actes respectifs du Roi et du Mendiant devaient, par la suite, illustrer. De simple accessoire, elle devient, dans cette perspective, une « splendide entité capable de contenir le conflit entre des réalités enchevêtrées »⁵⁴². Qui sait décrypter le signe sera en mesure de choisir la bonne direction : celle qui conduit à un accomplissement plein et entier de ce qu'il signifie et non à sa dégradation. Cette distinction entre deux formes d'apparence explique aussi le choix de recourir au mythe pour la signifier.

Un aphorisme de 1922 rappelle que le mythe exprime une expérience commune à tous les êtres : « chaque chose y est portée par une autre qui est son opposé. La vie par la mort, le combat avec un serpent par l'étreinte amoureuse. C'est pourquoi l'univers mythique est régi par un parfait équilibre »⁵⁴³. Si tout dans ce drame de l'existence semble donc bien réel⁵⁴⁴, tout n'est, à son début, qu'à l'état de possibilité. Chaque principe est susceptible de développements antinomiques que seuls les actes et leurs effets rendent perceptibles. Les variantes de ce drame sont donc potentiellement très nombreuses. Les principes qu'elles illustrent sont, par contre, en nombre plus restreint. Ils consistent en ce

⁵⁴¹ « Viel wunderbarer wohnt Gott in des Menschen Leib als ein König in einem noch so wundervollen Palast », RA3, *Aufzeichnungen*, 1895, p. 409.

⁵⁴² « Herrliche Wesenheit, gewaltig, zu bezwingen / Den dumpfen Widerstreit von selbstgebundenen Dingen », D3, p. 153.

⁵⁴³ « Mythisch ist alles Erdichtete, woran du als Lebender Anteil hast. Im Mythischen ist jedes Ding durch einen Doppelsinn, der sein Gegensinn ist, getragen: Tod = Leben, Schlangenkampf = Liebesumarmung. Darum ist im Mythischen alles im Gleichgewicht », RA3, *Buch der Freunden*, p. 257-258.

⁵⁴⁴ Conformément à la note, déjà citée : « [...] es ist alles wahr Ding, aber es ist alles Ding auch Wachstum aufs Ziel », SW X, p. 160.

que l'écrivain nomme « les rapports constitutifs de l'existence », exprimés au sein d'une forme esthétique ordonnée⁵⁴⁵. Puissance et impuissance, richesse et pauvreté, sagesse et déraison sont tour à tour illustrées par les figures de ce drame et leurs actes respectifs. Leur existence revêt dès lors une dimension mythique, comprise dans le sens précédemment exposé. L'imminence de la mort parvient à détromper le Roi et lui faire deviner cette dimension insoupçonnée de son existence. Elle ne peut toutefois ébranler le Riche, lequel s'enferme jusqu'au bout dans ses illusions.

Le décès du souverain marque le triomphe du Riche, qui agissait jusqu'alors dans son ombre⁵⁴⁶. Il se targue d'être ce que le Roi n'a jamais été qu'en apparence. Son esprit l'a élevé au-dessus des vaines apparences et lui a révélé la nature secrète de ce monde : un réseau de forces qu'il s'agit de soumettre⁵⁴⁷. Cette conception dynamique tranche avec l'immobilité de l'ordre loué par le Roi. Toutefois, elle recèle une faille majeure : le but que s'est assigné le Riche n'est autre que l'accroissement de son pouvoir personnel, au détriment du Roi et de ses sujets. Ce pouvoir réside dans l'accumulation exponentielle des biens et des richesses et le contrôle exclusif de ceux-ci. Grisé par cette abondance⁵⁴⁸, il en oublie la nature réelle et demeure interloqué lorsqu'il la sent s'évaporer à l'approche de la Mort⁵⁴⁹. La venue de celle-ci sape en un instant les fondements de sa gloire. Elle lui révèle que l'accumulation de l'Avoir ne saurait masquer la vanité d'un être. Si le Roi n'a été qu'une ombre, il n'a été lui-même que le pâle reflet de celle-ci.

L'erreur du Riche, on l'a montré, ne consiste pas en une compréhension erronée du sens de l'existence, ni de la finalité de son destin, mais dans le choix inapproprié des moyens pour accomplir celui-ci. Terrassé par son expérience, il demande au Mendiant qui l'a rejoint : « La force est en toi ! J'ai toujours recherché la force. Suis-je pour cette raison damné entre tous ? »⁵⁵⁰. Une variante de cette scène contenait cette question du Riche : « Tout n'était-il qu'un mirage ? Tout est-il condamné à s'évanouir ? » Le Mendiant rétorquait alors : « Vrai ! Tout est vrai ! Un bon chemin, que tu as toi-même cherché. / La

⁵⁴⁵ Dans un discours de 1922 consacré à Grillparzer, l'écrivain rappelle : « Der Dichter denkt, indem er in das Menschliche tief sieht. Darüber entsteht in ihm von **den Grundverhältnissen des Daseins** eine Idee, und mit solchen Ideen, die Gestalten sind, bringt er in das schwanke und wirre Weltwesen die herrliche Ordnung, die aus seinen Gedichten widerstrahlt », RA2, *Rede auf Grillparzer*, 1922, p. 98 (nous soulignons).

⁵⁴⁶ « [I]ch bin wahrhaft, was er schien », s'exclame le Riche en évoquant le Roi (D3, p. 155).

⁵⁴⁷ « Ich war Gewalt, die hunderthändige! / ich wars und bins allein, der dieses Ganze bändige! Den Schein verschmähend, für den Pöbel stumm, Wend ich den Himmel wie die Erde um », triomphe le Riche. A la Sagesse, il affirme ensuite : « Was Geist ist, was euch hebt übers Tier, / Ist meines Tuens Blüte, mir geschuldet [...] », D3, p. 155.

⁵⁴⁸ A la Sagesse qui le met en garde, le Riche rétorque : « Tritt aus dem Weg, es ist nichts außer mir! », *ibid.*

⁵⁴⁹ Cf. D3, p. 158.

⁵⁵⁰ « Bei dir ist Kraft! Ich habe stets die Kraft gesucht. / War ich deswegen ganz und gar verrucht? », D3, p. 161.

voie était bonne, seule la direction ne l'était pas / inverse-la ! »⁵⁵¹. Ces vers mettent en forme les lignes qui esquissaient dans un autre brouillon les principes ontologiques sur lesquels repose ce drame⁵⁵². La version finale renoue quant à elle avec le motif de la représentation théâtrale : « Elève-toi au-dessus de ton destin ! », l'exhorte le Mendiant, « perce ce jeu de dupes et arrache-toi à toi-même ; on nous appelle : ils éteignent déjà les lumières ! »⁵⁵³. Cette mort à la vie d'illusions – qui coïncide avec la fin de la représentation – reproduit celle que le Mendiant a su opérer à temps. Fort de cette expérience, il enjoint le Riche à suivre son exemple. Son visage rayonnant⁵⁵⁴ traduit son harmonie intérieure et reflète la présence en lui du divin. L'âme incarnée est devenue tout à la fois signe et apparition de l'Être. Qui croisera le chemin du Mendiant et aura percé son secret pourra s'élever grâce à lui à la connaissance de ce qu'il incarne. Un simple échange de regards a révélé à la Sagesse l'ampleur de la métamorphose opérée par le Mendiant⁵⁵⁵. L'harmonie qui émane de son être, et traduit l'union parfaite de l'âme à son corps, est redoublée symboliquement par le rapprochement de la Sagesse et de la Beauté, à l'issue de la pièce.

La pièce centrale s'était ouverte sur la séparation des deux figures : la Beauté était attirée par les ors du Roi, tandis que la Sagesse dédaignait le commerce de ce dernier. Ce mouvement reproduit celui inaugurant l'*auto* de Calderón. Il y suggérait alors l'« incomplétude » et la « division » du monde empirique⁵⁵⁶. Tandis que celle-ci perdure chez Calderón jusqu'à l'issue du drame enchâssé, elle laisse place, chez Hofmannsthal, à une scène de réconciliation. La Beauté découvre avec étonnement que la Sagesse est prête à la soutenir⁵⁵⁷. Cela lui donne la force d'affronter l'expérience de la mort. La beauté traduite par leur union revêt une nature distincte de celle résultant des attraits éphémère d'un corps, promis à la corruption. Elle procède de l'union du monde physique avec l'idée

⁵⁵¹ « REICHER: War alles Lug und Trug? fahr alles hin verflucht [?] BETTLER: Wahr! alles wahr! ein guter Weg den du gesucht / der Weg war gut, verfehlt war nur die Richtung / schwing um! », SW X, p. 179.

⁵⁵² Voir *supra*, note 509.

⁵⁵³ « Schwing dich gewaltig über dein Geschick! / Durchschau dies Gaukelspiel, rei dich aus ihm heraus: / Man ruft uns ab: sie löschen schon die Lichter aus – », D3, p. 161.

⁵⁵⁴ Ce détail est souligné à deux reprises dans la pièce, une première fois, alors que le Mendiant vient de renoncer à frapper le Paysan de sa hache (D3, p. 147), une seconde fois lorsqu'il découvre la présence de la Mort (D3, p. 159).

⁵⁵⁵ Cet échange de regards, déjà commenté, ponctue la scène de la hache. Cf. D3, p. 147.

⁵⁵⁶ Cf. D. Souiller, « *Le Grand Théâtre du monde* de Calderón », *art. cit.*, p. 109-110.

⁵⁵⁷ Se tournant vers la Sagesse, qui l'encourage à se ressaisir, la Beauté lui demande : « Sprichst du mit mir? Bist du bei mir? Ich spreche mit dir! ». Ayant reçu l'assentiment de la Sagesse, elle renchérit : « Mit mir! mit mir! jetzt fort! / Sag jetzt das Wort – sag immerfort das Wort! Bei mir! Bei mir! », D3, p. 156.

qui s'y exprime, celle de l'âme avec le corps, de l'être avec la matière. Elle est le symbole d'une esthétique qui repose sur une métaphysique et traduit une éthique.

Le départ du Mendiant dans la forêt exprime le désir de tourner le dos au théâtre d'illusions qui abuse ses compagnons. Dans l'espace vierge de la forêt, il prépare l'avènement d'un ordre nouveau. Son existence est désormais illuminée par la connaissance de l'Être et le désir d'œuvrer à sa manifestation durable dans le monde. L'ordre futur doit précisément remplir cette finalité. La révolution intérieure du Mendiant et l'orientation nouvelle imprimée à son existence traduisent donc un mouvement inverse à celui suggéré par Judith Beniston et Arnold Bergstraesser⁵⁵⁸. L'accomplissement plein et entier d'un individu résulte de son enracinement dans le monde fini et non d'une soustraction à celui-ci. Les peines endurées étaient le prix à payer pour découvrir les ressorts cachés de son destin, lesquels n'étaient – dans la sphère « pré-existentielle »⁵⁵⁹ du prologue – qu'à l'état de simples potentialités. Seuls les choix et les actes du Mendiant ont permis de transformer cette possibilité en réalité effective. Ce faisant, le Mendiant devient pour autrui l'instrument de la découverte du divin et de la finalité réelle de l'existence. En préparant l'avènement d'un ordre plus équitable, car fondé sur une juste conception de la dignité humaine, il aide aussi les générations futures à orienter leur choix et leurs actes. Là réside la dimension éthique du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg*⁵⁶⁰. Celle-ci présente toutefois une signification cachée que la structure de la pièce permet de révéler.

Le spectacle déployé sur la scène du monde revêt, dans la pièce de Calderón, une finalité explicite. « Je veux donner une fête en l'honneur de mon propre pouvoir », explique l'Auteur, « car je sais que la vaste nature n'en donnera que pour l'ostentation de ma grandeur »⁵⁶¹. Dans la pièce d'Hofmannsthal, les motivations du Maître sont, au premier

⁵⁵⁸ J. Beniston interprète le retournement du Mendiant en ces termes : « [The Beggar] explains his experience in terms of the Neo-Platonic doctrine of anamnesis of the soul [...]. In keeping with this, [he] perceives his future life of solitude in the forest as a return to things past and, most strikingly, to the innocence of childhood. [...] [His] insight into his higher self allows him to see life as a play [and to] accep[t] his pre-ordained role », J. Beniston, *op. cit.*, p. 243-244. Dans un esprit assez identique, malgré quelques nuances, A. Bergstraesser avait déjà commenté la scène de la hache en ces termes : « [...] he experiences the liberation of his soul, which in this instant attains its pre-existent fullness ». Plus loin il ajoutait : « In th[is] moment he sacrifices secular justice to the re-born quality in himself and undergoes a process of initiation and transformation. [His experience] illustrates the culmination of man's existence in a super-temporal sphere [...] », A. Bergstraesser, *art. cit.*, p. 272 ; 276-277.

⁵⁵⁹ Le terme « pré-existential » est pris ici au sens littéral de « qui précède l'existence », laquelle relève de la seule pièce enchâssée.

⁵⁶⁰ Cette dimension excède de loin l'apprentissage de la conduite résignée de l'existence au sein d'une réalité hostile (« eine Lebensfähigkeit trotz der fatalen Wirklichkeit ») qu'évoquait pour sa part Irene Pieper (*op. cit.*, p. 128-129).

⁵⁶¹ « AUTOR [...] una fiesta hacer quiero / a mi mismo poder, si considero / que sólo a ostentación de mi grandeza / fiestas hará la gran naturaleza » (Calderón [Bonfils], *Le Grand Théâtre du monde*, p. 66 ; 67)

abord, moins évidentes. Ses propos sèment même la confusion dans l'esprit de ses interlocuteurs. Si le Contradicteur sait bien qu'il n'est pas être à se répéter⁵⁶², il décèle pourtant dans les préparatifs du jeu des traits communs à l'acte fondateur de la Création. Le Monde, ne sachant à quel saint se vouer, tient conciliabule avec l'Impertinent, dont il partage les vues. Pressentant le châtement imminent des hommes, qu'il considère comme ses créatures, le Monde enjoint le Maître à se montrer clément⁵⁶³. Celui-ci n'a pourtant pas l'intention de châtier quiconque. Tant que le rôle n'est pas joué, il est impossible de connaître à l'avance ce qu'il contient, rappelle-t-il au Monde. Cette tâche est entièrement laissée à l'initiative des acteurs, auquel le Maître a confié une étincelle de sa propre liberté. Si donc il ordonne cette représentation, c'est que celle-ci est susceptible de lui dévoiler un spectacle dont il n'a cette fois plus la seule initiative. Il est le spectateur principal du drame. Son omniscience rend toutefois étonnante cette curiosité pour le déroulement et l'issue du jeu. Œil auquel rien n'échappe, il semble éprouver un manque. De fait, s'il peut voir tout ce qui peuple le monde, il ne peut se contempler lui-même. Il lui faut, à cette fin, s'objectiver dans des formes, dont l'infinie multiplicité reflète l'infinité des possibilités qu'il renferme. Ce sont elles qu'il désire connaître en ordonnant cette représentation. En jouant leur rôle, donc en s'accomplissant elles-mêmes, les âmes incarnées ne prennent pas seulement conscience des possibilités que leur destin renferme. Elles permettent aussi à Dieu de découvrir les possibilités inscrites en Lui.

Ainsi se dévoile le sens profond du titre conféré à la pièce. Le « bien agir », auquel le Maître exhorte les acteurs, ne consiste pas seulement dans le parachèvement de la Création, laissée, à dessein, inachevée. Il doit aussi permettre au Maître, donc à Dieu, de se connaître lui-même, en s'exprimant dans le matériau fini du monde et des êtres. Cette double tâche, qui fait de l'homme l'auxiliaire du divin, constitue plus qu'un privilège insigne. Elle manifeste aussi l'immense responsabilité qui pèse sur ses épaules. L'ignorance ou le refus de celle-ci ne mettent pas seulement en péril sa propre existence. Ils entravent autrui, comme les générations futures, dans la réalisation de cette illustre mission. Ils contribuent alors à faire du monde un théâtre d'ombres, piètre miroir renvoyant l'image de leur propre déréliction.

⁵⁶² « WIDERSACHER: Er wiederholt sich nie. In solcher Weise hab ich ihn von Geschaffenem nie reden hören », D3, p. 111.

⁵⁶³ « WELT: Herr, nein! Es sind meine Kinder dennoch, das Wort wirst du mir wohl verstaten – und so kenn ich sie auch gut. Es hält sich jeder für das Mittelstück aller Sachen, eine schlechte Rolle wissentlich annehmen, das werde ich ihnen nicht aufzwingen [...] », D3, p. 114.

Conclusion

Une lecture attentive de la pièce permet de mieux comprendre les raisons de l'injonction formulée par le Maître au Monde. Il s'agit d'aménager la scène d'un drame dans lequel chaque événement revêt une double dimension : « commander et obéir, se rebeller et se soumettre, tout cela est bien le fait des personnages de ce jeu : mais tout cela se produit de façon symbolique et non réelle »⁵⁶⁴. Une allusion à la récompense des bons acteurs, qui se verront accueillir à la table du Maître⁵⁶⁵, pourrait certes faire croire à l'adoption de la conception baroque du monde fini. Les propos du Maître et de l'ange révéleraient d'emblée la vacuité de cette sphère où tout n'est qu'un jeu d'apparences fugaces et trompeuses. Le drame enchâssé révèle toutefois une perspective opposée. Les acteurs sont invités à se plonger dans ce monde pour y déceler une présence qui est aussi un signe. Celui-ci manifeste un principe qui, quoique soustrait au monde, ne peut révéler les potentialités qu'il recèle qu'en s'exprimant dans la matière. Celui qui ignore ce deuxième niveau de la réalité empirique s'enfermera dans un monde d'illusions ; il prendra pour durable et immuable ce qui ne résiste pas à la corruption. Ses actes, au lieu de manifester ce principe caché du monde, le dissimuleront tout à fait. Les conséquences préjudiciables de cette erreur, pour celui qui les commet comme pour ceux qui les subissent, ressortent de l'évolution du Riche. Son aveuglement ne trahit pas seulement une faiblesse de son brillant esprit ; il constitue aussi une faute éthique. Celui en revanche qui a su déceler le principe qui éclaire le monde de l'intérieur n'aura de cesse de travailler à sa manifestation durable. Comprenant que l'Être ne peut se révéler qu'au travers des formes finies, il tentera d'élaborer celles susceptibles d'en offrir une traduction visible et pérenne. « Celui qui saisit la suprême irréalité », c'est-à-dire l'Être ou Dieu, « celui-là donnera forme à la suprême réalité », peut-on lire dans le *Livre des amis*⁵⁶⁶. De cet aphorisme, la pièce offre une double illustration.

Le revirement intérieur du Mendiant exprime sa découverte soudaine du principe caché du monde, qu'il avait jusqu'alors ignoré. Tournant le dos à une société corrompue, il s'emploie, dans la forêt, à préparer la venue de cet ordre plus juste dont il rappelle l'impérieuse nécessité. Quoiqu'il ne soit pas l'agent direct de cet avènement, il en est le

⁵⁶⁴ « Anschaffen und gehorchen, sich aufrecken und sich ducken, [...] das alles geschieht von denen, die im Spiel stehen: gleichnisweise aber geschieht es und nicht für wirklich [...] », D3, p. 114.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 114-115.

⁵⁶⁶ « Wer die höchste Unwirklichkeit erfasst, wird die höchste Wirklichkeit gestalten », RA3, *Buch der Freunde*, p. 262.

héraut et montre, par ses choix, la direction à suivre. La pièce, quant à elle, manifeste trois niveaux de réalité qui s'entremêlent dans l'expérience de chaque être. Les accessoires et habits, jalousement repris par le Monde à l'issue du drame enchâssé, représentent la partie inessentielle de l'existence. Seul ce qu'ils signifient, lorsqu'ils parent les acteurs du jeu, revêt une importance ; encore s'agit-il de bien comprendre ce dont ils ne sont que le signe, comme le révèle les méditations du Roi⁵⁶⁷. Le second niveau de la réalité n'est perceptible qu'au travers des actes par lesquels les personnages jouent leur rôle, donc accomplissent leur destin. Il constitue la richesse cachée du Mendiant qui résulte de l'actualisation dans son corps d'un principe divin. Des choix et des actes consécutifs à la découverte de ce principe résulteront les formes par lesquelles ce niveau supérieur de la réalité pourra être durablement saisi. Celui-ci révélera à son tour ce dont il n'est lui-même que le signe : cette « suprême irréalité »⁵⁶⁸, qui n'est autre que l'Être ou le Divin. La tâche de l'écrivain consiste à révéler l'articulation de ces différents niveaux. L'œuvre manifeste quant à elle les liens qui unissent le monde fini au principe métaphysique qui le surplombe et le transperce à la fois. Ainsi se trouve révélée la dimension profondément religieuse du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg*.

La pièce ne livre cependant qu'une esquisse de l'ordre équitable dont l'avènement est préparé par les actes du Mendiant. En revanche, *La Tour*, tragédie qu'Hofmannsthal rédige à la même époque, offre une illustration plus claire de cet ordre. Les deux versions de cette pièce, elle aussi inspirée de Calderón, prolongent les réflexions exprimées dans l'*auto*. Elles esquissent une éthique de la politique dont elles illustrent aussi les fondements métaphysiques. L'étude de cette tragédie occupera le centre du chapitre suivant.

⁵⁶⁷ D3, p. 153.

⁵⁶⁸ Voir deux notes plus haut.

Chapitre V : *La Tour* et le destin politique de l'Europe

Remarques introductives

Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg met en scène la lutte d'un être contre l'égoïsme et le matérialisme de ses contemporains. A l'aveuglement coupable du Roi et à l'ambition démesurée du Riche, la pièce oppose le principe d'équité. Celui-ci s'appuie sur la connaissance de la participation de chaque être au divin. Cette conception n'exclut pas le principe de hiérarchisation sociale mais exige de toute politique qu'elle respecte chaque individu plutôt que des groupes particuliers. Hofmannsthal propose de corriger les injustices constatées dans les sociétés modernes tout en préservant ces dernières de la riposte matérialiste de la révolution bolchevique. Les conséquences de celle-ci ne devaient cesser d'occuper ses pensées dans la dernière décennie de son existence. Tandis que l'*auto sacramental* envisage les implications sociales de ce bouleversement, *La Tour*, tragédie contemporaine de l'auteur, en esquisse les conséquences politiques¹. Pour cette raison, les thèmes de la souveraineté, du gouvernement politique et de leurs fondements y occupent une place centrale. Cette œuvre, qui consiste en une réécriture de *La vie est un songe* de Calderón², reproduit certes l'atmosphère du XVII^e siècle. Les péripéties de la pièce rappellent cependant les bouleversements politiques contemporains de la rédaction.

De l'œuvre de Calderón, Hofmannsthal a conservé l'intrigue ainsi que plusieurs personnages. Au cours de la rédaction, l'écrivain s'est toutefois progressivement écarté de son modèle. De *La Tour*, il existe deux versions principales auxquelles s'ajoute un fragment plus ancien. La première version, rédigée entre 1920 et 1925, a elle-même été

¹ Le titre complet de cette tragédie est *Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*.

² *La vida es sueño* fut achevée par Pedro Calderón de la Barca en 1635 et représentée la même année à Madrid. Hofmannsthal s'est avant tout fondé sur la traduction allemande réalisée par Johann Diederich Griech en 1815. Quand bien même il semble s'être ponctuellement servi de l'original en espagnol – langue qu'il savait lire – la traduction allemande a été sa principale source, du moins dans la première phase de sa confrontation avec le texte, autour de 1900. Voir sur ce point *Sämtliche Werke XV, Das Leben ein Traum. Fragmente einer freien Bearbeitung* [1901-1904], Francfort / Main : Fischer, 1989, p. 263.

publiée sous deux formes³, l'une par épisodes, entre 1923 et 1925⁴, l'autre, sous la forme d'un livre, en 1925. Certains passages de la pièce ont alors été écourtés⁵. La dernière version, qui présente une fin toute différente, fut quant à elle achevée en 1926 et publiée en 1927⁶. Elle seule fit l'objet d'une mise en scène du vivant d'Hofmannsthal⁷. Quant au fragment initial, rédigé entre 1901 et 1904⁸, il constitue une étape plus ancienne de la confrontation de l'auteur avec Calderón et sa *comedia*. Comme celle-ci, la pièce d'Hofmannsthal retrace le destin de Sigismond, Prince de Pologne, condamné à la réclusion par son père, le roi Basile. Averti par une prophétie que son fils tenterait de le renverser, Basile l'a fait placer dans une tour sous la surveillance de Julian, ancien conseiller écarté de la cour. Ces mesures n'empêchent pas la décadence du royaume, miné par une guerre de quatre ans et les révoltes qui lui succèdent. Abandonné par son ancien Premier ministre, le Grand Aumônier, Basile souhaite mettre à l'épreuve son fils en le rappelant à la cour. Cette tentative échoue néanmoins. Outré par les manigances de Basile, Sigismond le frappe au visage avant d'être maîtrisé. C'est alors que les deux versions

³ Pour cette raison, il est fréquemment question dans la recherche hofmannsthaliennne de trois versions de la tragédie, la première et la seconde, bien que très proches, étant considérées comme distinctes. Le détail de ces différentes publications est donné dans les notes suivantes.

⁴ Les deux premiers actes de la première version – celle qui fait intervenir la figure du Roi des enfants – ont été publiés dès février 1923 dans les *Neue Deutsche Beiträge*, revue co-éditée par Hofmannsthal (*Neue Deutsche Beiträge*, Munich : Bremer Presse, 1922-1927). Les trois derniers actes ont paru deux ans plus tard, dans la même revue. La réunion des cinq actes constitue la toute première version. C'est elle qui est reproduite dans l'édition de poche de 1979 aux éditions Fischer qui servira de référence dans ce présent chapitre. (cf. Hugo von Hofmannsthal, *Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, in : *id.*, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Dramen III (1893-1927)*, Francfort / Main : Fischer, 1979, p. 256-381, cité par la suite T1, p. 256-381). Il sera également fait usage de l'édition complète accompagnée d'un appareil critique (Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe XVI.1, Dramen 14.1, Der Turm. Erste Fassung*, Francfort / Main : Fischer, 1990, cité par la suite SW XVI.1). C'est cette version qui sera désignée dans ce chapitre comme « la première » par opposition à celle, profondément remodelée, parue en 1927.

⁵ Cette publication de 1925 fut assurée par les éditions de la *Bremer Presse*. Par rapport au texte paru dans les *Neue Deutsche Beiträge*, elle présente un certain nombre de coupures et de modifications qui n'affectent toutefois pas l'orientation générale de la pièce. Cette version est considérée dans l'édition critique des œuvres d'Hofmannsthal comme la deuxième, à laquelle succède ensuite la troisième et dernière, de 1927. Ces deux versions sont réunies et accompagnées d'un appareil critique dans l'édition des œuvres complètes de l'écrivain : Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe XVI.2, Dramen 14.2, Der Turm. Zweite und dritte Fassung*, Francfort / Main : Fischer Verlag, 2000, par la suite SW XVI.2.

⁶ Cette dernière version de 1927 figure dans l'édition de poche des *Œuvres complètes en dix volumes* sous le titre *Der Turm. Ein Trauerspiel (Neue Fassung)*, p. 383-469 (cité par la suite T2, p. 383-469). Le texte de cette version de 1927 a ensuite fait l'objet de quelques modifications à l'approche de la première mise en scène de 1928. Aussi un nouveau tapuscrit a-t-il été rédigé, qui n'a toutefois jamais été publié parmi les œuvres complètes de l'auteur. La version de 1927, éditée par Fischer, reste donc le texte de référence pour cette dernière version qui sera aussi appelée, dans ce chapitre, la « deuxième ».

⁷ En dépit du souhait d'Hofmannsthal, la mise en scène de cette seconde version ne fut pas assurée par Max Reinhardt. La première eut lieu le 4 février 1928 à Munich sous la régie de Kurt Stieler et la pièce fut donnée la même année à Hambourg (sous la régie d'Otto Werther) ainsi qu'à Wurtzbourg (sous la régie de Theodor Boegel). Cf. SW XVI.2, « Entstehung », p. 256. Quant à la première version de 1925, elle fut représentée pour la première fois en 1948, soit près de vingt ans après la mort de l'écrivain.

⁸ Il s'agit de *Das Leben ein Traum. [Ein Bruchstück]. Bearbeitung in Trochäen*, in : RA3, p. 179-254.

divergent. Dans la première, Sigismond est à nouveau enfermé dans la tour, avec Julian pour geôlier. Dans la seconde, tous deux sont condamnés à l'échafaud par Basile. Dans les deux cas, ces sentences sont contrecarrées par l'intervention du rebelle Olivier et de ses hommes, tous payés par Julian pour libérer le prince. Dans la première version, Sigismond refuse de participer aux machinations de Julian ; il prend la tête d'une troupe de rebelles qui souhaitent le voir succéder à Basile. Il se confronte alors à la résistance acharnée d'Olivier, qui commande une troupe adverse. La victoire sur cet adversaire semble acquise lorsque Sigismond succombe à une blessure infligée par une Tsigane à la solde de son rival. A l'agonie, il peut encore recueillir les hommages du Roi des enfants, qui mène, depuis la fin de la guerre, une troupe de vagabonds. Ce jeune roi s'engage à poursuivre pacifiquement l'œuvre de Sigismond tout en honorant sa mémoire. Cette note d'espoir disparaît néanmoins de la seconde version. Dans celle-ci, Sigismond, qui a échappé de justesse à la mort, devient la victime d'intrigues successives. Obtenant le dessus, Olivier fait exécuter Sigismond, non sans s'être auparavant mis en quête d'un double de l'infortuné par lequel il souhaite abuser la foule. Les raisons ayant présidé à la rédaction d'une seconde version seront discutées plus loin. Dans un premier temps, il convient de rappeler l'accueil contrasté réservé à la pièce.

La place centrale du motif de la souveraineté n'a pas échappé aux interprètes, de même que le lien étroit avec la situation de l'Europe au moment de la rédaction. Qu'Hofmannsthal ait en outre peiné à achever la première version n'est pas passé inaperçu. Les nombreuses hésitations ayant accompagné ce travail révèlent pour beaucoup une insatisfaction de l'auteur à son endroit. Ces difficultés ont parfois été imputées aux nombreuses sources que l'écrivain a combinées. Ces emprunts entravent, selon certains critiques, la réalisation d'une œuvre organique⁹ quand d'autres y voient, à l'inverse, un moyen d'inscrire cette pièce dans le champ des réflexions philosophiques et sociopolitiques de l'époque¹⁰.

⁹ Cette opinion a été formulée, parfois pour des motifs différents, à plusieurs étapes de la réception de l'œuvre. On la trouve esquissée dès la rédaction de la pièce par des contemporains nommés dans la suite de ce paragraphe. Plus récemment, Christoph König a montré que l'incohérence ou l'opacité de certains passages de la tragédie étaient dues à la difficulté de combiner des sources d'inspiration très nombreuses et développant parfois des positions antinomiques. Cf. C. König, *Hofmannsthal: Ein moderner Dichter unter den Philologen*, Göttingen : Wallstein, 2001, not. p. 323-350.

¹⁰ Ce point de vue est défendu dans des travaux, pour certains très récents, qui montrent les affinités de la pièce avec les travaux respectifs de Walter Benjamin, de Carl Schmitt et de Max Weber. Ces études seront évoquées plus loin.

Parmi le premier groupe d'interprètes cité figurent plusieurs contemporains d'Hofmannsthal. Max Mell tout d'abord¹¹, puis Martin Buber ensuite¹², ont émis des doutes sur les circonstances de la mort de Sigismond. La blessure mortelle infligée par une Tsigane aux dons de divination introduisait un élément magique qui paraissait étranger au genre de la tragédie. Le caractère messianique de la figure du Roi des enfants semblait quant à lui peu crédible, ce personnage apparaissant seulement à la fin de la pièce. Ces remarques suggèrent l'échec d'Hofmannsthal à combiner des sphères jugées antinomiques : celle de l'histoire, celle de la magie et celle, messianique, signifiant la fin du temps historique. Ces critiques précoces ont été approfondies dans les décennies suivantes. L'intervention inopinée du Roi des enfants, tel un *deus ex machina*, a souvent été interprétée comme une fuite de l'auteur dans l'utopie¹³. Cette attitude trahirait son incapacité à dépasser le cadre des réflexions esthétiques pour envisager des solutions crédibles aux défis politiques de l'époque¹⁴. En témoigneraient les nombreuses allusions au motif de la préexistence, comme l'affirme Bernd Peschken en 1969. A ses yeux, l'influence de l'esthétisme, encore perceptible dans cette œuvre, entraverait le développement d'une réflexion politique¹⁵. Plus nuancée sur ce point, Ute Nicolaus n'interprète pas moins l'expérience de la préexistence comme un moyen pour Sigismond

¹¹ Ces critiques, sur lesquelles la suite de l'analyse reviendra, sont consignées par Max Mell dans ses carnets en mai 1925. Ces notes sont reproduites dans SW XVI.2, « Zeugnisse », p. 422.

¹² Dans une lettre du 14 mai 1926, Martin Buber soulignait le caractère problématique de la figure du Roi des enfants, qui n'apparaît qu'à la fin du dernier acte et est jugé, à ce titre, peu crédible. Cf. SW XVI.2, « Zeugnisse », p. 442.

¹³ Cette opinion est défendue à intervalles réguliers dans la recherche hofmannsthaliennne. On en trouve une première expression en 1953 dans l'article de William H. Rey intitulé « Tragik und Verklärung des Geistes in Hofmannsthals *Der Turm* » (in : *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. 47, cahier 1, 1953, p. 161-172, not. p. 167). En 1969, Brian Coghlan avait à son tour assimilé le Roi des enfants à un *deus ex machina* revêtant une crédibilité dramatique douteuse (cf. Brian Coghlan, *Hofmannsthal's Festival Dramas: "Jedermann", "Das Salzburger Große Welttheater", "Der Turm"*, Londres : Cambridge Univ. Press, 1964, not. 294-295). Un peu plus tard, Harmut Heinze qualifiait l'arrivée impromptue du Roi des enfants de « unrealistische Scheinlösung » (H. Heinze, *Das deutsche Märtyrerdrama der Moderne: Eine gattungsgeschichtliche Grundlegung*, Francfort / Main : Peter Lang, 1985, p. 43). Plus récemment encore, Katharina Meiser souligne le caractère utopique et régressif du Roi des enfants qui traduirait les difficultés de l'auteur à apporter une réponse crédible aux défis de son époque (cf. Katharina Meiser, *Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne*, Heidelberg : Winter Verlag, 2014, not. 368-371).

¹⁴ Katharina Meiser note à ce propos que les figures de Sigismond et du Roi des enfants expriment le besoin chez l'écrivain de reconstituer une sphère humaine cohérente et harmonieuse. La mise en œuvre de ce projet, motivée par une perception très critique de l'époque contemporaine, aurait toutefois conduit Hofmannsthal à se détourner des enjeux politiques et sociaux de son époque. « Hofmannsthal sieht sich [...] vor die Notwendigkeit gestellt, sozialpolitische, sozialphilosophische und staats theoretischen Fragen gleichermaßen in einer Sphäre außerhalb der gesellschaftspolitischen Realität zu verhandeln und Lösungen im "Geistigen" zu suchen », explique l'auteur, cf. K. Meiser, *op. cit.*, p. 354.

¹⁵ Bernd Peschken, « Zur Entwicklungsgeschichte von Hofmannsthals "Turm", mit ideologiekritischer Absicht », in : *Germanisch-Romanische Monatschrift*, 1969, vol. 19, p. 152-178, not. p. 176-177.

de fuir la cruauté du monde¹⁶. De son côté, Wolfgang Nehring déclare que les actions du prince se soldent par un échec qui semble illustrer celui de toute politique raisonnée dans un monde en proie au chaos¹⁷. L'introduction de la figure du Roi des enfants permettrait de compenser cet échec par l'utopie. Cette solution n'aurait été toutefois qu'un pis-aller, auquel Hofmannsthal, lucide, aurait finalement renoncé¹⁸.

Il est permis de douter de la pertinence de telles interprétations lorsqu'on les confronte aux conclusions du chapitre précédent. L'étude du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg* – rédigé en même temps que *La Tour*¹⁹ – avait révélé l'importance accordée par l'auteur à l'action dans le monde. Elle permet à l'homme d'y découvrir la présence du divin et suscite le souhait de la rendre perceptible à autrui. Cela implique une refondation de l'ordre social et politique qui n'est qu'esquissée dans l'*auto*. Les figures conjuguées de Sigismond et du Roi des enfants prolongent cette entreprise. Elles illustrent en même temps un thème central de la réflexion d'Hofmannsthal : le lien entre les générations. L'apparition du Roi des enfants suggère moins une soustraction au devenir historique qu'une prolongation fructueuse de l'œuvre de Sigismond dans le temps. Le programme du jeune roi, s'il revêt les traits d'un idéal, n'a pas moins de crédibilité que celui de la révolution bolchevique. Il pouvait même avoir de meilleures chances d'être réalisé, étant plus respectueux des enseignements du passé. Certains critiques ont du reste bien noté que la pièce traduit dans le domaine esthétique une réflexion sur la situation politique contemporaine de la rédaction. Leurs conclusions sont néanmoins très contrastées.

Le programme politique qu'esquise Sigismond dans la première version renvoie pour certains aux travaux contemporains de Carl Schmitt. Formulée en 1995 par Ingeborg Villinger²⁰, cette idée a été approfondie en 2004 par Marcus Twellmann dans une monographie qui examine les affinités entre la pensée d'Hofmannsthal et celle du

¹⁶ Ute Nicolaus, *Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen*, Wurtzbourg : Königshausen & Neumann, 2004, p. 171-178, not. p. 177-178.

¹⁷ Cf. Wolfgang Nehring, « Visionen von Macht und Ohnmacht, Gewalt und Autorität beim späten Hofmannsthal », in : *Austriaca*, vol. 4, 1996, p. 137-149, not. p. 148.

¹⁸ Katharina Meiser écrit à ce propos : « Hofmannsthals Problembewusstsein dürfte ihm bei der Beendigung des Trauerspiels im Wege gestanden haben, könnte also ein Grund dafür sein, warum er im Besonderen mit dem "Kinderkönig-Schluss" so lange gerungen und warum er diesen in der [letzten] Fassung getilgt [hat] », (K. Meiser, *op. cit.*, p. 371). Quelques lignes plus haut elle indiquait « [Hofmannsthal] ist die Fragilität seines "Turm-Konstrukts" offenbar zumindest latent bewusst: Die im *Turm* zur Diskussion gestellten gesellschaftskonstitutionellen Fragen mit dem Verweis auf den subjektiven Glauben an eine Sinntotalität repräsentativ beantworten zu wollen, gleicht tatsächlich einer "Überhebung" », *ibid.*

¹⁹ Voir à ce sujet SW XVI.1, « Entstehung », not. p. 145-146.

²⁰ Ingeborg Villinger, « Der Souverän verlässt den Turm. Hofmannsthals Dramatisierung des Verlustes politischer Einheit nach Carl Schmitt », in : *Metamorphosen des Politischen. Grundfragen der politischen Einheitsbildung seit den 20er Jahren*, Andreas Göbel et. al. (éd.), Berlin : Akademie Verlag, 1995, p. 119-136.

philosophe et juriste²¹. Selon Twellmann, *La Tour*, au même titre que le discours *Les Ecrits comme espace spirituel de la nation*²², présente des parentés manifestes avec les réflexions contemporaines de Carl Schmitt. Se fondant sur le concept de « théologie politique », ce dernier prônait la conduite d'une politique autoritaire lorsqu'une crise aiguë exigeait le prompt rétablissement de l'ordre. L'essai de 1922 dans lequel il expose ces principes²³ offrait une réponse aux troubles révolutionnaires de l'après-guerre ainsi qu'aux mesures, jugées inefficaces, de la République de Weimar. Selon M. Twellmann, Schmitt et Hofmannsthal nourrissaient le souhait commun de voir les Etats allemands s'affranchir rapidement des troubles politiques des années 1920. Seuls les moyens préconisés auraient été distincts²⁴. Dans *La Tour*, comme dans le discours de 1927, l'écrivain prône, selon Twellmann, la reconstitution d'une communauté populaire soudée. Procédés dramaturgiques et scéniques seraient mis au service d'un projet de nature politique²⁵. L'esthétique devient l'instrument d'une réflexion politique dont les finalités ne différeraient guère de celles poursuivies par Carl Schmitt²⁶. Reflet de l'apolitisme de son auteur pour les uns, la pièce constitue paradoxalement, pour d'autres, la traduction esthétique de thèses politiques controversées.

Ces interprétations divergentes n'ont pas manqué de susciter des objections. Dans son étude parue en 2015, Alexander Mionskowski nuance par exemple l'idée d'une influence de Carl Schmitt sur Hofmannsthal²⁷. Il souligne que ceux des principes du juriste qui trouvent une illustration dans *La Tour*, y font aussi l'objet d'une critique implicite de la part de l'écrivain²⁸. Comme M. Twellmann en revanche, A. Mionskowski souligne l'importance conférée par Hofmannsthal à la littérature comme « espace spirituel de nation ». Cette conception constituerait, selon le critique, la clé de voûte d'une

²¹ Marcus Twellmann, *Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt*, Paderborn ; Munich : Fink, 2004.

²² *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927), in : RA3, p. 24-41.

²³ Il s'agit de l'essai de Carl Schmitt intitulé *Die politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* (Munich: Duncker & Humblot, 1922).

²⁴ M. Twellmann, *op. cit.*, p. 211 et p. 213-214.

²⁵ « Nachdem er sich den Gebrauch lyrischer Sprachgewalt im Sozialen verboten hatte, wollte Hofmannsthal auf die Magie des Theaters nicht verzichten: "Auf diese Weise wird das sprachlose Volk von uns durch eine Bilderschrift unterrichtet werden", heißt es im Schlussakt des *Turm* [i. e. der letzten Version, P. B.], wo die politische Funktion theatralischer Illusionstechniken zur Darstellung kommt. Mit Oliviers Plan einer Prozession nach dem Vorbild des *auto sacramental* wird hier jenes Paradigma ritueller Theatralität zitiert, dem die "Deutschen Festspiele zu Salzburg" verpflichtet waren », M. Twellmann, *op. cit.*, p. 230.

²⁶ Cf. également M. Twellmann, *op. cit.*, p. 220-221.

²⁷ Alexander Mionskowski, *Souveränität als Mythos. Hugo von Hofmannsthals Poetologie des Politischen und die Inszenierung moderner Herrschaftsformen in seinem Trauerspiel "Der Turm" (1924/25/26)*, Vienne ; Cologne : Böhlau, 2015.

²⁸ A. Mionskowski, *op. cit.*, p. 488-489 et p. 642-643. Les arguments de l'auteur seront évoqués plus en détail dans le corps de l'analyse.

« poétologie du politique »²⁹ qui accorde à la littérature un pouvoir éminent. Elle seule serait en mesure de manifester une vérité supérieure, bien qu'elle le fasse indirectement³⁰. L'« espace spirituel » évoqué par l'écrivain en 1927³¹ constituerait le creuset de cette vérité, de même que la source de toute véritable souveraineté. Encore celle-ci ne serait-elle pas comprise en un sens politique mais uniquement spirituel³². Dans la pièce, Sigismond incarnerait cette communauté soudée par une langue et un patrimoine littéraire commun³³. Mionskowski déplace le fondement de la souveraineté de la personne du souverain vers la communauté culturelle qu'il est censé représenter. De la sorte, il parvient à corriger certains aspects critiquables des thèses de M. Twellmann. Il n'en adopte pas moins une approche réductrice de la conception de la politique illustrée par la pièce.

Comme M. Twellmann et d'autres avant lui, A. Mionskowski fait des conceptions esthétiques d'Hofmannsthal – ici l'idée d'un espace spirituel de la nation constitué par l'ensemble des témoignages écrits – le fondement de ses réflexions politiques. De même, il rappelle que le principe supérieur auquel ce patrimoine écrit donnerait accès ne doit pas être conçu comme transcendant. « La “transcendance” à laquelle se réfère Hofmannsthal est avant tout celle du langage et revêt ainsi une dimension anthropologique », écrit Mionskowski ; « elle peut donc, quoique avec précaution, être comparée au “panthéisme spinozien” en vogue dans les années 1900 »³⁴. Ces remarques suscitent toutefois des réserves car elles tendent à enfermer l'auteur dans l'espace étroit de l'esthétique et de l'immanence, quand bien même Hofmannsthal tenterait d'en élargir les frontières. C'est à une remise en cause de ces conceptions que le présent chapitre va œuvrer.

²⁹ La notion de « Poetologie des Politischen » occupe une place centrale dans l'étude d'A. Mionskowski. Par ce terme, il entend une conception de la chose politique qui s'exprime au travers des œuvres littéraires d'Hofmannsthal, notamment celles conçues pendant puis après la Première Guerre mondiale. Cf. A. Mionskowski, *op. cit.*, chapitre 1, not. « Hofmannsthals Weg zu einer Poetologie » et chapitre 2, not. « Die “Fiction der Öffentlichkeit”: Ansatzpunkte einer Poetologie des Politischen ».

³⁰ A. Mionskowski, *op. cit.*, p. 647. Mionskowski avance qu'Hofmannsthal considèrerait la littérature comme le seul moyen d'appréhender une réalité d'ordre supérieur, que le critique appelle lui-même « ein unvergänglich Geistiges, ein Göttliches », sans qu'il en précise davantage le contenu.

³¹ Hofmannsthal prononce en janvier 1927 le discours intitulé *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (RA3, p. 24-41) dont il sera encore question plus loin (voir *infra*, paragraphe 5. 3).

³² « Die neue Souveränität, deren Mythos Hofmannsthal im *Turm* zu schaffen bestrebt war, ist in keiner der verschiedenen Fassungen als eine politische aufzufassen », A. Mionskowski, *op. cit.*, p. 646.

³³ A. Mionskowski assimile le personnage de Sigismond à une sorte de « Léviathan littéraire » (« literarisch[er] Leviathan »), symbolisant le corps d'une communauté soudée par le partage d'un patrimoine littéraire et culturel commun. Cf. A. Mionskowski, *op. cit.*, p. 647 et p. 271-278.

³⁴ « Hofmannsthals “Transzendenz” ist darum zuerst eine sprachliche und demnach anthropogene, und, wengleich nicht vorbehaltlos, dem spinozistischen Pantheismus um 1900 vergleichbar », A. Mionskowski, *op. cit.*, p. 648.

Dans un discours prononcé à Vienne en pleine guerre, Hofmannsthal avait expliqué que la politique consistait à se mettre d'accord sur la véritable nature de la « réalité »³⁵. Il entendait alors rappeler le fondement métaphysique et plus proprement ontologique de toute politique. Son propos était de développer une « philosophie de la politique », comme il l'a lui-même expliqué³⁶. Toutefois il était loin de cantonner ses réflexions à une sphère étrangère aux défis politiques de son temps, comme le montre *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg*. Cette pièce révèle aussi le rôle conféré par Hofmannsthal à l'esthétique. Celle-ci s'attache à révéler la présence du divin dans le monde et en l'homme sous une forme imagée. L'activité esthétique est subordonnée à l'impératif éthique qui consiste à révéler aux individus la part divine de leur être afin qu'ils adoptent une conduite éclairée. Les égarements du Roi, du Riche et du Paysan montrent qu'une méprise sur la nature du monde fragilise le corps politique et avilit les êtres. L'esthétique est l'auxiliaire d'une éthique fondée sur une métaphysique dont les principes confèrent à l'action politique une direction. De même que les actes de l'individu doivent l'aider à saisir la nature de son être, l'action politique doit contribuer à l'actualisation du divin dans le monde. En découle une conception spécifique des fondements de la souveraineté politique que les deux versions de *La Tour* illustrent chacune à leur façon. C'est pour avoir omis de replacer cette pièce dans le champ des réflexions éthiques et métaphysiques de son auteur que de nombreux interprètes se méprennent sur les ambitions réelles de Sigismond et de son successeur. La seconde version, notamment, a donné lieu à des interprétations critiquables.

La tonalité extrêmement sombre de cette version reflète pour beaucoup une confrontation lucide de l'auteur avec son époque. S'arrachant au mirage de l'utopie, Hofmannsthal aurait reconnu les prémisses historiques d'une catastrophe qui devait bientôt se réaliser³⁷. Le réinvestissement du champ de l'histoire coïnciderait chez

³⁵ « Was ist [die Politik], wenn nicht Verständigung über das Wirkliche, darüber, wo das Entscheidende wirklich zu finden ist [...] », in : *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, RA2, p. 24.

³⁶ L'expression « Philosophie der Politik » figure dans une lettre de l'écrivain à Josef Redlich dans laquelle Hofmannsthal révèle les intentions qui l'ont guidé dans la rédaction de la première version. Cf. Lettre du 10 octobre 1925 à Josef Redlich citée dans : SW XVI.2, « Zeugnisse », p. 425.

³⁷ William Rey écrit à ce propos : « In [der zweiten Fassung] ereignet sich die letzte, erbarmungslose Selbstprüfung des Hofmannsthalschen Geistes » (W. Rey, « Tragik und Verklärung des Geistes », *art. cit.*, p. 168). Hofmannsthal renoncerait ici à ce que le critique nomme « die magische Beleuchtung und Beschwörungskünste » (*ibid.*, p. 171). Olivier incarnerait ici « nicht nur die diktatoriale Gewalt, sondern zugleich das historische Schicksal » (*ibid.*). Dans une perspective similaire, Walter Naumann explique à propos du second Olivier : « Er vertritt das unbedingte nüchterne Geschehen, die "Fatalität", die "Wirklichkeit" [...] [er verkörpert] das Unausweichliche des historischen Geschehens » (W. Naumann, « Hofmannsthals Drama *Der Turm* », in : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 62, 1988, p. 307-325, ici p. 320). De son côté, Norbert Altenhofer note à propos de cette seconde version : « [Die Bühnenfassung] enthält eine geschichtliche Erfahrung

l'écrivain avec l'élaboration d'une conception pessimiste de celle-ci³⁸. L'imminence de la catastrophe revêt les traits d'une fatalité au nom de laquelle Olivier se charge d'éliminer Sigismond. Certains ont tenté de voir dans cette fin la consécration du prince infortuné en martyr préservé de toute compromission avec le monde de la politique³⁹. D'autres y ont vu le signe des doutes d'Hofmannsthal quant à la possibilité d'accomplir une action proprement éthique dans un monde qui semble en avoir bafoué les fondements⁴⁰. Pour d'autres enfin, l'adoption d'une telle conception de l'histoire et le martyre réservé au héros révèlent des affinités remarquables avec les travaux de Walter Benjamin sur le « Trauerspiel » baroque⁴¹.

Quoique les avis divergent à propos du degré d'influence de Benjamin sur Hofmannsthal, beaucoup s'accordent à reconnaître des affinités entre eux⁴². La

*mehr, eine Erfahrung, die den Sinn geschichtlichen Handelns, und damit die Möglichkeit des Dramas selbst, in Frage stellt. [...] Macht als "Wirklichkeit" ist die Formel des nun anbrechenden Zeitalters » (N. Altenhofer, « "Wenn die Zeit uns wird erwecken..." Hofmannsthals "Turm" als politisches Trauerspiel », in : *id.*, "Die Ironie der Dinge". *Zum späten Hofmannsthal*, Francfort / Main : Peter Lang, 1995, p. 61-79, ici p. 72).*

³⁸ En 1949, Grete Schaeder expliquait à propos de cette dernière version : « [sie] endet in grauer Hoffnungslosigkeit ». Peu auparavant, elle notait : « [Hofmannsthal hat] um der letzten bitteren Wahrheit willen auf jeden Trost verzichtet [und] die überzeitliche Magie der geschichtlichen Mächte getilgt » (G. Schaeder, « Hofmannsthals Weg zur Tragödie: Die drei Stufen der Turmdichtung », in : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1949, p. 306-350, ici p. 348). De son côté, Walter Naumann souligne à propos de cette même version : « Es bleibt keine Illusion von etwas Siegendem oder Versöhnendem im Untergang » (W. Naumann, *art. cit.*, p. 310). A propos de la mort de Sigismond, N. Altenhofer note quant à lui : « diesem Märtyrertod fehlt jede Perspektive der Hoffnung » (N. Altenhofer, *art. cit.*, p. 75).

³⁹ C'est par exemple le cas de Bernd Peschken, qui écrit : « Die Flucht in die Utopie wird mit den Gestalten des Kinderkönigs und seinen Begleitpersonen gelöscht, die Ausweglosigkeit der Frage nach dem gerechten Herrscher damit schärfer gezeichnet, die Märtyrerrolle Sigismunds dadurch eher noch erhöht » (Bernd Peschken, *art. cit.*, p. 173). Ses propos corroborent l'analyse de Grete Schaeder, qui reconnaissait dans l'attitude stoïque du second Sigismond « die leidende Bewährung des Geistes, die Kraft, sich gegenüber den Versuchungen der Macht unbefleckt zu erhalten » (G. Schaeder, *art. cit.*, p. 349).

⁴⁰ Outre la remarque déjà citée de Norbert Altenhofer à ce sujet (voir *supra*, trois notes plus haut), on peut relever un constat similaire chez Wolfgang Nehring : « Die letzte Fassung des "Turm" zeugt von Hofmannsthals schmerzlichen Zweifeln an der Möglichkeit, in der geschichtlichen Welt sittlich zu handeln » (W. Nehring, *Die Tat bei Hofmannsthal: Eine Untersuchung zu Hofmannsthals großen Dramen*, Stuttgart : J. B. Metzler, 1966, p. 136).

⁴¹ Walter Benjamin est l'auteur d'une étude intitulée *Ursprung des deutschen Trauerspiels* et achevée en 1925. Ce travail rédigé dans le but d'obtenir le grade de docteur en philologie a néanmoins rencontré de telles résistances dans le monde académique que Benjamin a finalement renoncé à son projet. A Hofmannsthal, dont il avait fait la connaissance par l'intermédiaire de Florens Christian Rang, Benjamin a toutefois envoyé un exemplaire typographié de son travail. Très intéressé, Hofmannsthal a fait imprimer le chapitre de l'étude consacré à la mélancolie dans *Die Neuen deutschen Beiträge* qu'il co-éditait (1927, cahier 3 (août), p. 89-110). En 1928, les éditions Rowohlt publièrent une version intégrale du texte (W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin : Rowohlt, 1928). Les citations seront quant à elles extraites de l'édition suivante : W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in : *Gesammelte Schriften*, vol. I.1, Francfort / Main : Suhrkamp, 1991, p. 203-409.

⁴² Pour Wolfgang Matz, il ne fait pas de doute qu'Hofmannsthal aurait trouvé dans l'essai de Benjamin sur le « Trauerspiel » une aide précieuse pour la rédaction de sa seconde version (cf. W. Matz, « Hofmannsthal und Benjamin », in : *Akzente*, n° 36, 1989, p. 43-65, not. p. 46). A la même époque, Yoriko Sakurai, qui travaille sur l'articulation des motifs du mythe et de la violence dans *La Tour*, relève de nombreuses affinités formelles et conceptuelles entre la tragédie et le « Trauerspiel » allemand baroque tel que le définit W. Benjamin (Yoriko Sakurai, *Mythos und Gewalt. Über Hugo von Hofmannsthals Trauerspiel "Der Turm"*, Francfort / Main : Peter Lang, 1988). Dans la même perspective, quoi qu'avec plus de prudence, Ute Nicolaus explique que la lecture de

conception benjaminienne de l'histoire comme succession de catastrophes semblait correspondre au tableau très sombre esquissé dans la pièce⁴³. Dans une critique rédigée en 1928, Benjamin a lui-même voulu voir en Sigismond le prototype du roi-martyr, bridé par son statut de créature et n'ayant plus que ses plaintes à opposer au cours inéluctable de l'histoire⁴⁴. Que cette analyse ne rende pas compte de l'attitude réelle de Sigismond dans les deux versions a déjà été mis en lumière par Christoph König⁴⁵. Que la conception de l'histoire de Benjamin soit radicalement différente de celle exprimée dans la pièce, voilà ce que le présent chapitre devra montrer. A ce stade, il convient de rappeler l'importance revêtue par son modèle Calderón.

La Tour s'inspire d'une *comedia* du Siècle d'Or espagnol, non d'une tragédie allemande de Gryphius. Si Hofmannsthal a donné à cette œuvre une tonalité plus sombre, rien n'indique qu'il ait sciemment voulu écrire un drame de martyr⁴⁶. Au centre de la seconde version figure le personnage d'Olivier, dont le tempérament froid et calculateur est mis en relief. L'ascendant qu'il conquiert sur Sigismond par la seule force armée ne doit pas faire oublier la fragilité des fondements de son pouvoir. Olivier s'illusionne autant sur la nature du réel que sur sa propre puissance. A cet égard, il présente des parentés avec Julian ainsi qu'avec le Riche de l'*auto sacramental*. Le pouvoir qu'Olivier s'arroge n'en demeure pas moins immense et constitue un danger dont Hofmannsthal souhaitait montrer la nature et les effets. Que l'écrivain ait voulu opposer à l'utopie du roi

l'essai de Benjamin a probablement aidé Hofmannsthal à la rédaction de sa seconde version. Le motif du martyr, ainsi que les réflexions métaphysiques sur lesquelles s'appuie Benjamin, manifestent à son sens des parentés remarquables avec les réflexions personnelles de l'écrivain (U. Nicolaus, *Der Souverän und der Märtyrer*, op. cit., p. 134-142). De façon un peu différente, Marcus Twellmann doute qu'Hofmannsthal se serait consciemment inspiré des travaux de Benjamin. Il montre toutefois que la tragédie de l'écrivain présente de nombreuses affinités avec la pensée de Benjamin. A ce titre, le recours aux catégories du philosophe pour expliciter la pièce de l'écrivain semble justifié aux yeux des critiques (M. Twellmann, op. cit., p. 32-33).

⁴³ Cette conception de l'histoire est exposée par Benjamin dès son étude sur le « Trauerspiel » allemand. Elle aurait prévalu à son sens dans les territoires germaniques au XVII^e siècle. C'est ce qui ressort notamment des sous-chapitres de son étude consacrés à la « théorie de la souveraineté » ainsi qu'aux motifs du « jeu et [de] la réflexion » (cf. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. française de Sibylle Muller, Paris : Flammarion, 1985, not. p. 66 et p. 81-84). Du reste, cette conception de l'histoire rendrait aussi compte, selon Benjamin, de l'évolution de l'Europe dans les premières décennies du XX^e siècle, marquées par la Grande Guerre.

⁴⁴ Walter Benjamin, « Hugo von Hofmannsthals "Turm". Anlässlich der Uraufführung in München und Hamburg ». Cette critique parut pour la première fois en 1928 et figure dans les œuvres complètes de Benjamin (cf. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften. Band III (Kritiken und Rezensionen)*, Francfort / Main : Suhrkamp, 1989, p. 98-101 (cité par la suite GS III, p. 98-101). Cet article avait été précédé d'un premier en 1926 qui était consacré à la première version de *La Tour*. Ce texte intitulé « Hugo von Hofmannsthal, *Der Turm*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen » figure également dans l'édition des œuvres complètes de Benjamin, (cf. GS III, p. 29-33).

⁴⁵ Analysant les critiques de Benjamin consacrées aux deux versions de *La Tour*, Christoph König montre que ce dernier a largement ignoré les particularités de ces œuvres, préférant les considérer d'emblée comme « réussies », c'est-à-dire aptes à rendre compte de sa propre conception du « Trauerspiel » baroque. Voir sur ce point la démonstration de Christoph König (cf. C. König, op. cit., p. 374-380).

⁴⁶ Sur ce point, le paragraphe 5. 1. 2. de ce chapitre apportera des précisions.

messianique une « dystopie » du dictateur Olivier, en s'inspirant de Max Weber, n'est certes pas impossible⁴⁷. Toutefois, Hofmannsthal disposait dans la Bible et dans les nombreux drames médiévaux et baroques – auxquels il prêtait à cette époque une grande attention⁴⁸ – des motifs adéquats pour illustrer son propos. On retrouve ainsi dans l'opposition frontale de Sigismond et d'Olivier un thème caractéristique du patrimoine chrétien opposant la figure du Christ à celle de l'Antéchrist, son double maléfique. Ce thème pouvait suffire à illustrer de façon satisfaisante le propos de l'auteur. Cette remarque, comme celles qui l'ont précédée, devra être étayée par un commentaire critique de l'œuvre⁴⁹. Auparavant, il convient de revenir sur l'existence des deux versions de *La Tour* et de préciser les motifs de leur rédaction.

La présence de ces deux versions constitue visiblement un dilemme pour les critiques. Tout en cherchant à l'expliquer, ceux-ci ont, la plupart du temps, donné leur préférence à l'une d'entre elles. Tandis que certains voient dans la première une traduction fidèle des convictions de l'auteur⁵⁰, d'autres reconnaissent à la seconde une plus grande qualité esthétique. L'effet dramatique comme la conduite de l'action y apparaissent plus crédibles⁵¹. De même, les enjeux de l'époque semblent y être traités de manière plus efficace. La rédaction d'une seconde version est souvent attribuée aux hésitations d'Hofmannsthal, renforcées par les critiques de ses contemporains. Outre celles, déjà évoquées, de Max Mell et de Martin Buber, figurent les objections du metteur en scène Max Reinhardt. Pour certains, sa contribution à la rédaction de la seconde version s'est révélée majeure⁵². La principale étude sur ce point, si elle adopte une position nuancée,

⁴⁷ Alexandre Mionskowski met à jour les affinités entre la pensée d'Hofmannsthal et celle de son contemporain Max Weber, dont il connaissait certains textes, notamment ceux proposant une typologie des différentes formes de domination politique et de leur légitimation. Ces affinités, qui suggèrent une influence de Weber sur l'écrivain, seraient particulièrement sensibles dans la peinture de la figure charismatique de Sigismond comme chef des armées, de même que dans celle du Roi des enfants. On la retrouverait aussi dans la seconde version, qui développe selon Mionskowski une contre-utopie (ou dystopie) contrastant avec l'issue de la première version. Cf. A. Mionskowski, *op. cit.*, not. les chapitres 4 et 5.

⁴⁸ En témoignent non seulement la moralité *Jedermann* mais aussi la rédaction du drame *Xenodokus*, demeuré à l'état de fragment. La rédaction de celui-ci s'est étalée entre 1920 et 1926, avant de s'interrompre au profit d'autres projets dramatiques. Sur les sources consultées dans le cadre de la rédaction de *Xenodokus*, voir *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, XIX, Dramen 17, Xenodokus*, « Entstehung », p. 359-363.

⁴⁹ Ce travail figurera au centre du paragraphe 3. 1. de cette étude.

⁵⁰ C'est le cas notamment de Walter Naumann, qui explique : « [Hofmannsthals] ganze Welt, sein besonderer Stil, seine dichterische Wahrheit [...] [treten] in der Ersten Fassung [hervor] » ; « [hier] sammelt sich das Werk Hofmannsthals », W. Naumann, *art. cit.* p. 309.

⁵¹ Ce point de vue est défendu dans les travaux de Christoph König (*op. cit.*, p. 368-369), de Norbert Altenhofer (*art. cit.*, p. 76), ainsi que dans un article de Robert T. Llewellyn intitulé « Hofmannsthal's Nihilism » (in: *Modern Language Review*, n° 61, 1966, p. 250-259, not. p. 255).

⁵² Cette thèse a très tôt été avancée par Erika Brecht, épouse du philologue Walther Brecht et auteur de mémoires dans lesquelles elle écrit : « Die Fassung des "Turms", die in München gespielt wurde, war eine von Reinhardt bei Hofmannsthal durchgesetzte [...] » (cité in : SW XVI.2, « Zeugnisse », p. 473).

attribue un rôle important à Reinhardt dans la genèse de la pièce⁵³. Celui-ci regrettait avant tout le faible effet dramatique de la pièce. Pour cette raison, il semblait favorable à une accentuation des traits de martyr chez Sigismond⁵⁴. De même, il souhaitait qu'Hofmannsthal restreigne l'amplitude temporelle et spatiale de l'action, souhait qui rencontra un écho favorable chez l'auteur⁵⁵. Réduire le champ de l'action impliquait de renoncer au motif de la chaîne des générations. Hofmannsthal ne pouvait se résoudre à ce sacrifice qu'en mettant en scène les raisons conduisant à rompre les liens entre elles. Dès lors, une seconde version pouvait être envisagée comme preuve par la négative de la nécessité de suivre l'exemple du Sigismond. Les travaux philologiques récents tendent certes à accréditer la thèse d'une préférence de l'auteur pour la première version⁵⁶. Dans la mesure cependant où Hofmannsthal n'a jamais renié la seconde mais souhaité au contraire la voir jouée, il paraît souhaitable d'accorder une importance égale aux deux textes. Ceux-ci illustrent deux issues possibles d'une même tâche : celle, pour les hommes, de manifester leur réelle dignité en luttant contre la barbarie. Il convient donc de montrer à quel titre chacune de ces versions est digne d'attention.

A cette fin, une première partie étudiera la conception de l'homme et du monde exprimée dans les deux premiers actes de la tragédie. Elle montrera les raisons du rapport troublé du jeune prince au langage. Il s'agira aussi de montrer en quoi sa situation initiale de reclus est distincte de la Passion endurée par le Christ, figure avec laquelle il présente pourtant certaines parentés.

Une deuxième partie comparera les différentes conceptions de la souveraineté défendues par les protagonistes. Elle révélera les illusions ou impostures sur lesquelles reposent les conceptions du roi Basile, du Grand Aumônier et de Julian. Leurs positions seront mises en regard des tentatives de Sigismond pour exercer la souveraineté dont il se sent investi. Le personnage d'Olivier sera quant à lui étudié dans une troisième partie.

⁵³ En témoignent les éléments mis à jour par Georgina A. Clark dans son article : « Max Reinhardt and the Genesis of Hugo von Hofmannsthal's "Der Turm" », in : *Modern Austrian Literature*, vol. 17, cahier 1, 1984, p. 1-32). Si l'auteur ne va pas jusqu'à qualifier de décisive l'influence de Reinhardt, elle montre toutefois qu'elle a joué un rôle important dans la réécriture de la pièce.

⁵⁴ Les réticences de Reinhardt sont longtemps restées implicites, bien qu'Hofmannsthal les ait très tôt perçues. Elles ont été finalement exprimées lors d'échanges entre les deux hommes à l'été 1926. Hofmannsthal évoque les objections de Reinhardt dans une lettre du 24 juin 1926 adressée à son ami Leopold von Andrian (cf. SW XVI.2, « Zeugnisse », p. 444-445). Une lettre de novembre 1926 à Max Reinhardt renseigne de manière plus précise sur les réticences de ce dernier (cf. lettre du 1^{er} novembre 1926 à Max Reinhardt, in : *ibid.*, « Zeugnisse », p. 453).

⁵⁵ En témoignent sa lettre de 24 juin 1926 à Leopold von Andrian ou encore celle du 2 août 1926 à Carl Jacob Burckhardt (cf. SW XVI.2, « Zeugnisse », p. 444-445 et p. 448-449).

⁵⁶ Voir à ce sujet les commentaires de Werner Bellmann dans l'édition critique (SW XXVI.2, p. 257-258). Ces remarques semblent confirmer les propos de Walter Naumann, qui voyait dans la seconde version de *La Tour* une œuvre plutôt étrangère à l'univers spirituel de l'auteur. Cf. W. Naumann, *art. cit.*, p. 310.

La confrontation des deux versions permettra, à cette étape, de montrer les nuances dans le traitement de la figure d'Olivier. Dans la première version, la lutte entre ce dernier et Sigismond rappelle celle entre le Christ et l'Antéchrist. Dans la seconde, le personnage d'Olivier se rapproche davantage des héros du roman *Les Démons* de Dostoïevski, dont Hofmannsthal s'est inspiré pour la rédaction. L'examen des conséquences désastreuses des agissements d'Olivier fera d'autant mieux ressortir la teneur du message éthique et politique de la pièce, qui sera abordé dans une quatrième partie.

Cette étape de l'analyse envisagera la nature de cette double révolution, individuelle et politique, à laquelle Sigismond encourage ses compagnons et les nobles du royaume. Elle montrera de quelle manière Hofmannsthal se réapproprie les thèmes de la tradition biblique et eschatologique pour exposer ses vues. L'examen détaillé du programme politique de Sigismond sera accompagné d'une mise en perspective historique. Celle-ci fera ressortir, en arrière-plan de la pièce, le destin des pays d'Europe centrale puis celui de l'Europe tout entière, objet central des réflexions de l'écrivain. L'issue des deux versions sera quant à elle comparée dans une cinquième et dernière partie.

Cette dernière étape du chapitre débutera par l'examen de la nature du tragique dans *La Tour*. Celle-ci ne diffère pas fondamentalement dans les deux versions, malgré leur issue différente. Toutefois, la première illustre de façon explicite la transfiguration de cette dimension tragique par le Roi des enfants. L'étude de ce personnage montrera de quelle manière l'auteur s'approprie les thèmes de l'enfance et de l'Âge d'or. Elle révélera aussi l'importance que revêtent pour l'auteur la chaîne des générations et la transmission continue d'un héritage spirituel. La rencontre entre Sigismond et le Roi des enfants manifeste enfin en quel sens Hofmannsthal entendait cette « révolution conservatrice » à laquelle il invite ses contemporains dans les dernières années de sa vie.

I. Le Moi, le Monde et Dieu : conception de l'homme et du monde dans les premiers actes de *La Tour*

1. 1. De la préexistence au songe d'une vie de reclus

Les œuvres dramatiques d'Hofmannsthal reflètent l'élaboration progressive d'une conception personnelle de l'homme dans sa relation au monde et à l'Absolu. Œuvre de synthèse, *La Tour* constitue une dernière étape de ce processus qui met en lumière les implications politiques de l'action humaine. Une ultime réflexion sur le motif de la

préexistence inaugure la pièce, qui montre aussi la nécessité de son dépassement. Ce thème revêt une importance égale dans les deux versions. Celle de 1925 décrivant de façon plus explicite l'état de Sigismond dans sa tour, elle servira de support à cette première étape de la réflexion⁵⁷.

L'importance du motif de la préexistence dans la pièce n'a pas échappé aux critiques. Pour plusieurs, cet état de félicité qu'Hofmannsthal décrit dans ses carnets⁵⁸ semble illustré par la situation du prince dans sa tour⁵⁹. Certains en soulignent toutefois le caractère ambigu. Pour Ute Nicolaus, il réside dans le fait que Sigismond dispose aussi d'une connaissance livresque du monde, lequel apparaît alors comme distinct de son être⁶⁰. Cette antinomie serait toutefois dépassée au quatrième acte, dans lequel Sigismond accéderait à la plénitude de cet état d'élection. Celle-ci compenserait l'impossibilité pour cet être de connaître un rapport au monde distinct de celui qu'il a connu depuis ses jeunes années. Cette analyse est toutefois sujette à caution. Comme l'a justement montré Robert T. Llewellyn, l'ambiguïté de la préexistence provient du fait qu'elle est dénuée de toute dimension éthique⁶¹. Celle-ci n'apparaît qu'à partir du moment où le prince renonce à sa vie passée pour affronter le monde, distinct de sa propre personne. Cette remarque pertinente mérite d'être approfondie.

Si Sigismond a connu une forme de « préexistence », celle-ci s'inscrit dans une période antérieure à sa réclusion. Jusqu'à sa quatorzième année, il a mené une vie en harmonie avec le monde. Par l'entremise de Julian, auquel il fut confié, il a aussi appris à connaître ce monde par les livres et l'observation des étoiles. Le gouverneur de la tour s'est attaché à lui dévoiler les immenses possibilités que lui ménageait son esprit. Grâce à lui, le jeune prince pouvait dominer le monde tel un astre et le soumettre à sa volonté⁶². La deuxième phase de son éducation a débuté à sa huitième année, lorsqu'il fut confié par Julian à un

⁵⁷ Chaque fois néanmoins que des concordances entre les deux versions apparaîtront, elles seront indiquées dans les notes par un renvoi aux pages concernées dans l'édition de poche de 1979 chez Fischer.

⁵⁸ Cf. *Ad me ipsum*, in : RA3, not. p. 599-604. Sur le motif de la préexistence, voir les analyses proposées dans les chapitres précédents, notamment dans celui consacré à la *Femme sans ombre*. Cf. *supra*, chapitre 2, paragraphe 3. 4.

⁵⁹ Tel est le cas de Grete Schaeder, puis de Bernd Peschken, qui assimilent chacun l'état du prince reclus à cette préexistence décrite par Hofmannsthal dans ses carnets (Cf. G. Schader, « Hofmannsthals Weg zur Tragödie », *art. cit.*, p. 336 et B. Peschken, « Zur Entwicklungsgeschichte von Hofmannsthals *Turm* », *art. cit.*, p. 170-171 et p. 173).

⁶⁰ Cf. Ute Nicolaus, *Souverän und Märtyrer*, *op. cit.*, p. 175.

⁶¹ R. T. Llewellyn, « Hofmannsthal's Nihilism », *art. cit.*, p. 253 ; p. 254.

⁶² La teneur des propos de Julian, qui invite Sigismond à contempler les astres, n'est révélée que dans le quatrième acte de la première version. Sigismond y explique : « Da ich gewaltiger Mensch eins bin mit den Sternen, so lehrtest du mich, darum warten sie wissend auf mein Tun. Aus meiner Brust gebäre ich ihnen die Welt, nach der sie zittern » (T1, p. 339). De cet enseignement, Sigismond tire, au quatrième acte, des conclusions qui seront analysées plus loin. Voir *infra*, paragraphe 2. 4. 2.

couple de paysans. Cette vie « heureuse » et libre a apporté une confirmation pratique à l'enseignement théorique de son maître. Selon les dires de son serviteur et unique confident Anton, Sigismond a pu « courir à sa guise, bondir et s'exercer au maniement de l'arbalète »⁶³. Rien ne semblait s'interposer entre son être et le monde, lesquels formaient une parfaite union. L'expérience de Sigismond est en tout point identique à celle du fou Claudio ou du jeune Chandos.

Elle est toutefois brutalement interrompue à sa quatorzième année, après que des émissaires de la cour ont exigé sa réclusion dans la tour. Arraché au couple de paysans, Sigismond se retrouve dans une geôle envahie par la vermine. De ce brusque passage du monde à la prison résulte une profonde division intérieure. Alors qu'il conserve le souvenir de son existence passée⁶⁴, il se trouve pour la première fois confronté aux limites de son être, redoublées par les murs de la tour. La brutalité de ce retournement lui ôte toute certitude quant à la nature véritable de son être et du monde⁶⁵. Il se voit à présent en butte aux créatures qui peuplent son cachot et lui disputent la place. Le seul moyen de se soustraire à cette menace est d'exterminer cette vermine et de recouvrer par cet acte le sentiment diffus de son être uni au monde⁶⁶. Cette reconquête, sans cesse remise en cause, engendre des souffrances dont seul le médecin, venu l'examiner à la demande de Julian, semble comprendre l'origine. Comparant l'être fini à une « maison fortifiée » et ses yeux à de petites meurtrières, le savant évoque le danger que représente l'effondrement de ce mur (« Scheidewand ») qui sépare l'observateur du monde, objet de sa contemplation. Privés de leurs limites respectives, tous deux semblent alors se fondre en un tout⁶⁷. Or, l'enfermement de Sigismond dans la tour l'a arraché à cette communion sans pour autant lui conférer une claire conscience des limites de son Moi. Son esprit demeure pénétré du souvenir de ses expériences passées. Les sentiments de puissance et d'impuissance

⁶³ Au médecin, mandé par Julian pour examiner Sigismond, le valet Anton explique : « Er war als Kind bei bäuerischen Leuten, recht guten Leuten, bis zum vierzehnten Jahr. Herumgelaufen, gesprungen, geschossen, mit der Armbrust! Das war ein gutes Leben! », T1, p. 265. Dans la seconde version, seul Julian évoque cette période (T2, p. 399).

⁶⁴ La marque des enseignements de Julian est encore perceptible dans les propos de Sigismond, qui explique au médecin : « In mir ist ein Stern. Meine Seele ist heilig », Cf. T1, p. 267.

⁶⁵ De là viennent ses questions angoissées au médecin (« Wo ist die Welt? », T1, p. 266 ; T2, p. 391), à Anton (« Anton, was ist denn das, ein Mensch – wie ich ein Mensch bin? », T1, p. 303 ; T2, p. 414), à sa mère adoptive, venue lui rendre visite (« Mutter, wo ist mein End [...]? », T1, p. 305 ; T2, p. 416) ainsi qu'à Julian, son protecteur et geôlier (« Sag mir, wer ich bin! », T1, p. 309 ; T2, p. 418).

⁶⁶ En témoigne son échange avec le médecin. Cf. T1, p. 266 ; T2, p. 391.

⁶⁷ « Die ganze Welt », explique le médecin, « ist gerade genug, unser Gemüt auszufüllen, wenn wir sie aus sicherem Haus durchs kleine Guckfenster ansehen! Aber wehe, wenn die Scheidewand zusammenfällt! », T1, p. 267 ; T2, p. 391.

alternent au gré des états intérieurs qu'il éprouve⁶⁸. Ces impressions contradictoires se trouvent même renforcées par l'entrevue avec sa mère adoptive, organisée sur l'ordre de Julian.

L'interrogation angoissée de Sigismond à propos de son être est liée à celle sur son âme et sur son vrai père, dont il ignore l'identité. La confrontation avec les limites de son corps est sans cesse remise en question par ses souvenirs. La venue de la paysanne qui l'a autrefois hébergé, lui rappelle notamment une expérience passée. Sigismond s'était montré si intimement uni à un porc écorché qu'il se montre encore incapable de dire où s'arrêtent les limites de leurs corps respectifs⁶⁹. Telle un fluide, son âme semble s'écouler d'un corps à un autre et créer entre eux des liens secrets⁷⁰. Sa question angoissée sur le séjour de son âme se double de celle à propos de son père. Dans ses jeunes années, son Moi, le monde et ce père semblaient intimement liés. Ce dernier tend à se confondre avec sa propre âme, qu'il compare au feu d'une étoile⁷¹. C'est ce principe paternel qu'il tente d'objectiver dans le feu allumé en secret dans sa geôle⁷². L'apparition du père dans ce feu salvateur se consume néanmoins avec lui et laisse place à un sentiment de frustration. Aussi les efforts de la paysanne, qui l'invite à reconnaître dans le Christ son vrai père, ne font-ils qu'accroître son désarroi⁷³. La raison en est la découverte des limites de son être et des choses qui, tels des obstacles, l'empêchent de restaurer la communion passée⁷⁴. Et de même que la vue du Christ sur sa croix ne procure aucun apaisement, l'évocation de son destin ne fait que renforcer chez le prince la conscience de sa misérable condition.

Cette comparaison avec le Christ, suggérée par la paysanne, est apparue à beaucoup comme une allusion au statut de martyr de Sigismond et à la pureté de son âme⁷⁵.

⁶⁸ « Es ist alles bald groß, bald klein, dass mir schwindelt. Ein Strohalm wie ein Balken legt sich auf meine Seel, zerquetscht sie. Einen Turm, einen Berg blas ich vor mir hin wie Staub [...] », T1, p. 304.

⁶⁹ « Mutter, wo ist mein End und wo ist dem Tier sein End? », demande Sigismond (T1, p. 305).

⁷⁰ « War das die Seele, die aus ihm geflohen war in dem letzten schrecklichen Schrei? und ist meine Seele dafür hinein in das tote Tier? », demande Sigismond (T1, p. 304).

⁷¹ Cf. T1, p. 267 et T2, p. 391.

⁷² T1, p. 301-301 ; T2, p. 414.

⁷³ « Ich brings nicht auseinander, mich mit dem [auf dem Kreuz, P. B.] » explique Sigismond en évoquant le Christ sur un crucifix accroché au mur de sa geôle. T1, p. 305 ; T2, p. 415-416.

⁷⁴ La réaction désespérée de Sigismond face à la paysanne ne peut donc être le signe d'une perte de la croyance à la transcendance, comme le suggère Jeong Ae Nam (*op. cit.*, p. 137). Pour qu'elle se produise, il aurait fallu que Sigismond sache au préalable clairement distinguer l'immanence de la transcendance. Or, ses expériences passées l'empêchent de distinguer son Moi du monde et du père – soit l'Absolu ou Dieu – qui constituent pour lui trois facettes de son être.

⁷⁵ Bernd Peschken explique que le statut de martyr revêtu par Sigismond dans la pièce ressort clairement dès le premier acte : « Sigismund stellt [das] heilig[e], märtyrergleich[e] Opfer [des Weltunrechts] dar » (B. Peschken, p. 171). C'est aussi dans ce sens qu'Hartmut Heinze envisage le personnage Sigismond. Celui-ci revêt à ses yeux les traits d'un saint, qui, parce qu'intérieurement détaché du monde, est promis au martyre (H. Heinze, *art. cit.*, p. 38-42). Alexander Mionskowski met quant à lui en relief la dimension charismatique de Sigismond, qui rappelle celle du Christ, et dont l'auteur décèle la présence dès les premiers actes de la pièce. Ce trait de caractère

Toutefois, pour que le jeune prince puisse marcher dans l'ombre du Christ, il aurait fallu qu'il accomplisse d'abord, comme ce dernier, son destin d'homme. La comparaison avec la vie de Jésus révèle l'indigence de sa propre condition⁷⁶. Plus que le martyr, Sigismond retient le destin d'homme que Jésus a pu accomplir⁷⁷. Et si les souffrances endurées sur la croix n'ont pas entamé sa foi, celles de Sigismond le confrontent au néant de son être inaccompli. N'ayant pas été suffisamment homme pour être martyr, il n'a guère plus de consistance qu'un songe. Incapable de développer une claire conscience de son être, il ne peut élucider le mystère que celui-ci constitue à ses yeux. Cet état, qui présente des parentés manifestes avec celui de l'impératrice dans *La Femme sans ombre*, rappelle aussi la situation de Claudio au crépuscule de sa vie⁷⁸. Il s'en distingue toutefois sur un point essentiel. Tandis que ce « fou » était seul responsable de son isolement, Sigismond s'y est vu condamné par autrui. Si cette décision revient au roi Basile, Julian a, de son côté, accru les peines de son protégé. En inculquant à Sigismond les trésors du langage et la science du monde, Julian a insinué en lui un trouble qu'il peine à surmonter.

L'importance conférée par Hofmannsthal au thème du langage est aussi attestée par sa tragédie. Il importe toutefois d'en bien comprendre les raisons. S'il est indéniable que le sort de Sigismond induit une relation troublée au langage, il semble abusif de conclure à une incapacité fondamentale du prince à manier celui-ci pour s'affirmer dans le monde⁷⁹. Ce rapport ambigu n'est que le reflet des divers états que le prince a connus avant, puis pendant sa captivité. En apprenant à Sigismond à nommer les choses du monde, donc à les distinguer, Julian a produit sur cet être un effet dont il ne mesure pas la portée.

Alors qu'il vivait chez les paysans, le prince ne voyait dans le langage qu'un moyen de raffermir l'union de son être au monde. « Je », « le Monde » et « Dieu » ne désignaient que des facettes distinctes de son être. De cette expérience résulte le caractère magique du langage, les mots évoquant aussi la Totalité à laquelle chaque chose semble rattachée.

rapprocherait aussi Sigismond du souverain charismatique que Weber décrit dans ses textes consacrés au pouvoir et à sa légitimité (A. Mionskowski, *op. cit.*, p. 369-372). Sur ce dernier point, voir aussi *infra*, paragraphe 2. 4. 4.

⁷⁶ Prenant le contre-pied de la paysanne, qui lui rappelle les souffrances du Christ, Sigismond rétorque : « Umgekehrt! hat frei herumgehen dürfen! auf einem Schiff fahren! Hochzeit mitessen! Burg einreiten aufm Palmesel und alle gejubelt um ihn », D3 T1, p. 305. Que cette remarque ait disparu du second acte de la deuxième version ne change rien à la situation qu'y revêt Sigismond : il représente un destin inaccompli, en attente de sa réalisation.

⁷⁷ Ce motif n'apparaît certes que dans la première version de la pièce (voir note précédente). En revanche, il figurait déjà dans le texte *Wege und Begegnungen* rédigé en 1907, cf. E, p. 157-164, notamment p. 158-160.

⁷⁸ Voir *supra*, chapitre 1.

⁷⁹ C'est pourtant la conclusion que tire Norbert Altenhofer, qui explique à ce propos : « [D]ie in der Isolation erworbene Sprache des Geistes [ist] zugleich Symptom einer unheilbaren Weltlosigkeit », N. Altenhofer, *op. cit.*, p. 74.

Que s'insinue une coupure entre le Moi et le Monde, et le langage perd sa fonction magique. Coïncidant avec la période de réclusion, cette évolution avait été préparée par les enseignements de Julian.

S'appuyant sur une Bible et d'autres ouvrages à sa disposition, Julian lui a appris à distinguer les choses peuplant les sphères terrestres et célestes en lui enseignant leurs noms⁸⁰. Tant que Sigismond évoluait avec insouciance dans le monde, il ne pouvait déceler de contradiction entre son expérience et les propos de Julian. Celle-ci apparaît dès l'instant où il est soustrait au monde et enfermé dans un cachot. Alors s'insinue dans son esprit le soupçon que le monde dépeint par son maître est distinct de celui qu'il avait connu. Les termes employés par Julian semblent désormais séparer ce que Sigismond considérait jusqu'alors comme lié. Au même titre que la tour, le langage instaure une séparation durable entre son être et le monde. Son propre nom plonge Sigismond dans un abîme de perplexité⁸¹. Autrefois synonyme du monde, il ne renvoie désormais qu'à une réalité finie. Celle-ci devient un obstacle entre son être intime et le monde, tandis que son âme continue de s'unir librement aux êtres et aux choses⁸². Cette division entre le corps fini et l'âme non incarnée est même aggravée par les propos de Julian qui suggèrent sa haute destinée.

Julian avait cru flatter son orgueil en l'assimilant aux astres qu'il lui faisait contempler⁸³. A présent, le souvenir de ses paroles accroît la confusion du prince. Le Monde, Autrui et Dieu, dont Julian lui a donné les notions⁸⁴, sont désormais séparés de tout expérience concrète. Dès lors, le langage devient la source de profondes souffrances. Car « à la différence des bêtes », Sigismond a « conscience de [s]on ignorance » : « Je connais ce que je ne peux voir et sais ce qui existe loin de moi. Pour cette raison, j'endure

⁸⁰ C'est ce que rappelle Julian à son prisonnier alors qu'il pénètre dans sa cellule au deuxième acte : « Habe ich dich nicht einen Winter lang neben mir an einem hölzernen Tisch sitzen lassen und vor dir das große Buch aufgeschlagen und darin dir Bild für Bild die Dinge der Welt gewiesen, und sie dir mit Namen genannt und dich dadurch ausgesondert unter deinesgleichen? », T1, p. 307.

⁸¹ A Julian qui vante les pouvoirs miraculeux du langage, le jeune prince réplique : « Ein furchtbares Wort aber ist: das wiegt alles andere auf! [...] Sigismund! [...] Wer ist das: ich? Wo hats ein End? », T1, p. 308 ; T2, p. 417.

⁸² Cette perception ambivalente du Moi ressort des ses commentaires à propos du cochon écorché, du Christ et de ce père, qu'il a tenté d'objectiver dans un feu de paille. Ils témoignent d'un profond désarroi face à ceux qui s'obstinent à postuler comme distincts ce que lui-même appréhende, en son for intérieur, comme uni.

⁸³ Des nuits passées à contempler les étoiles, Sigismond ne fait toutefois état que dans le quatrième acte de la première version : « Da ich gewaltiger Mensch eins bin mit den Sternen, so lehrtest du mich, darum warten sie wissend auf mein Tun. Aus meiner Brust gebäre ich ihnen die Welt, nach der sie zittern », D3 T1, p. 339. De cette scène cruciale, il sera de nouveau question dans la suite du développement. Voir *infra*, paragraphe 2. 4. 2.

⁸⁴ Cherchant à obtenir de Sigismond une forme de reconnaissance, Julian ne laisse pas de rappeler ses propres mérites : « Hab ich dir nicht Begriff gegeben, von Herr und Knecht, von Fern und Nah, von Himmlisch und Irdisch? [...] Hab ich dich nicht [...] gezogen nach oben, heraus gezogen aus der Tiernatur [...] und dein Angesicht nach oben gerissen zum Gewölbe des Himmels, dahinter Gott wohnt? », D3 T1, p. 307-308 ; repris en partie dans T2, p. 417.

comme nulle autre créature un supplice »⁸⁵. Loin de l'aider à prendre conscience de son être, le langage le plonge dans un univers sans consistance ni constance.

En agissant de la sorte, Julian œuvre à un dessein dont Sigismond n'est que l'instrument. Il attend le moment propice pour placer Sigismond à la tête d'un Etat dont il désire s'accaparer les rênes⁸⁶. Il n'a fallu que quelques instants au médecin pour percer le stratagème ainsi que l'ampleur des souffrances de l'infortuné⁸⁷. Sigismond n'est lui-même pas dupe des manigances de son geôlier, même s'il ne parvient pas encore à en saisir le but⁸⁸. La scène qui conclut le second acte est l'occasion d'un échange entre les deux hommes. Sigismond fait alors une découverte importante. Confronté pour la première fois à l'expérience de la mort, il appréhende son être dans une perspective nouvelle. Placé dans une expérience identique à celle du fou Claudio, Sigismond en tire des conclusions différentes. Parce qu'elle confère au motif de la tour une signification nouvelle, cette scène mérite l'attention.

1. 2. Du songe d'une vie de reclus à l'intuition de la nature du monde

Le second acte de la tragédie marque, dans les deux versions, un premier tournant. L'annonce d'événements politiques majeurs, dans l'acte précédent, incite Julian à mettre en œuvre un plan longuement mûri. Croyant faire de Sigismond l'instrument de son accession au trône, il contribue à éveiller en lui l'intuition d'un nouveau rapport à son être et au monde. Devenue certitude au quatrième acte, elle conduira l'élève à dépasser le maître et à ruiner ses troubles desseins.

Apprenant la mort soudaine du successeur présumé de Basile⁸⁹, Julian croit son heure venue. Obtenant du roi qu'une confrontation avec Sigismond ait lieu au palais⁹⁰, il entend préparer le transfert de son prisonnier. Cachant à Sigismond ses desseins, il l'invite à boire une coupe de vin dans laquelle il a dilué un narcotique fourni par le médecin. Il

⁸⁵ « Ungleich dem Tier hab ich Begriff von meiner Unkenntnis. Ich kenne, was ich nicht sehe, weiß, was fern von mir ist. Dadurch leide ich Qual wie kein Geschöpf », T1, p. 308 ; T2, p. 417.

⁸⁶ Dans la première version, les paroles de Julian, qui constate les premiers effets du narcotique sur Sigismond, ne laissent aucun doute quant à ses desseins : « Zieh mich nach auf den Thron! », T1, p. 310.

⁸⁷ Parlant sans détour à Julian, le médecin déclare : « Auf das Übel hinzuweisen, dort wo ich es gewahre, ist mir gegeben. Die Verschuldung an diesem Jünglingen, das ungeheure Verbrechen, die Komplizität, die Miteinwilligung: alles steht in Eurem Gesicht geschrieben. [...] Ihr habt ihn [Sigismund, P. B.] eingemauert in die Fundamente! Den Sklaven aus ihm gemacht, der im Finstern Euch die Mühle tritt: und er ist dem Blut nach Euer Herr! », T1, p. 278.

⁸⁸ Voir la sous-partie suivante, qui décrit la confrontation entre Sigismond et Julian à l'issue du deuxième acte.

⁸⁹ Cette nouvelle lui est apportée dans la deuxième scène du premier acte par un messenger : « Des Königs Neffe auf der Jagd gestorben [...] Der König allein, zum ersten Mal allein », T1, p. 272 ; T2, p. 395.

⁹⁰ A cette fin, Julian s'est déplacé au palais pour persuader le roi de soumettre Sigismond à cette épreuve. Cette entrevue a lieu dans la première scène du deuxième acte. Cf. T1, p. 298-301 ; T2, p. 412-413.

entend ainsi vaincre ses réticences et l'aider, après son réveil au palais, à ne voir dans ses peines qu'un mauvais songe. Plus prompt à se fier au langage des signes qu'à celui des mots, Sigismond décèle dans l'attitude de Julian une menace. Dans cette vie future que Julian s'obstine à lui faire miroiter, Sigismond croit reconnaître la mort⁹¹. Ne parvenant pas à lui arracher le secret de son être, Sigismond se résout à vider la coupe, non sans l'avoir mis en garde contre la vengeance divine⁹². Cet abandon à ce qu'il croit être la mort inaugure un processus inédit. Son Moi, qui s'était progressivement mué en prison, révèle à présent son secret. La teneur de celui-ci peut être mise à jour en confrontant les différentes significations du motif de la tour.

Ce motif renvoyait jusqu'à présent à deux réalités étroitement liées. Il manifestait tout d'abord le sort réservé par Basile à son fils et dont la cruauté est accrue par les manigances de Julian. Par l'isolement dans la tour, tous deux contribuent à faire de cet être moins qu'un homme. Devenue une prison, cette tour symbolise aussi la perception qu'a Sigismond de son être, déchiré entre le souvenir de son existence passée et l'expérience de la captivité. Il butte à présent contre les limites physiques de son être tandis que son esprit l'élève dans une sphère qui leur est soustraite. La confrontation avec Julian vient toutefois modifier cette dernière impression. Sous l'effet de la potion, son Moi, perçu auparavant comme une prison, se mue en écrin qui abrite le principe paternel. « Je me suis plaint que mon père demeurait caché », explique-t-il, « [à présent] mon père est auprès de moi »⁹³. L'être du prince, que le médecin comparait à une « maison fortifiée », constitue désormais une « pièce ». Jusqu'alors, il n'en avait vu que les murs, sans se douter de la présence qu'ils abritent⁹⁴. Ici se trouve préfigurée une nouvelle signification de la tour qui ressort encore plus clairement du quatrième acte. Sigismond y appréhende alors son être comme une tour fortifiée⁹⁵. Dans le deuxième acte, sa découverte se

⁹¹ Apeuré par la venue de Julian dans sa cellule, Sigismond fixe les mains de ce dernier : « Ich sehe auf deine Hände und deinen Mund, damit ich wohl verstehe, was du willst », explique-t-il (T1, p. 307). Ces propos manifestent un nouvel aspect de son rapport au langage : seule l'adéquation entre les paroles et les actes ou les gestes semblent garantir à ses yeux la véracité des premières. Dans ce cas précis, Sigismond est prompt à déceler un antagonisme. Tandis que Julian lui fait miroiter la promesse d'une nouvelle liberté, le jeune prince réplique : « Ich hab Angst! Ich kenne es seinen Blicken an, dass ich sterben muss, Anton! » (*ibid.*, p. 309, ainsi que T2, p. 418, avec quelques variations). En un sens, Sigismond voit juste : cette scène marque le terme de l'existence qu'il avait jusqu'à présent menée et le début d'une nouvelle étape. Dans cette scène, le prince manifeste aussi son aptitude à déceler chez ses interlocuteurs les signes de la dissimulation et du mensonge.

⁹² Cette mise en garde apparaît dans chacune des deux versions sous une forme légèrement différente : T1, p. 310 et T2, p. 418.

⁹³ « Ich habe geklagt, dass mein Vater verborgen sei. [...] Mein Vater ist ja bei mir », T1, p. 311.

⁹⁴ « Der Mensch erkennt schwer, was ihm nahe ist: er sieht die Mauern, aber er sieht nicht, wer mit im Zimmer ist », T1, p. 311.

⁹⁵ Cf. T1, p. 339 et T2, p. 453.

confond avec ce « père » qu'il tentait d'objectiver⁹⁶. Ce dernier n'est toutefois point différent de ce Dieu dont il chante la louange, avant de s'effondrer sur le sol⁹⁷. Cette découverte de la présence du divin dans son corps rappelle l'expérience de la Femme sans ombre, confrontée aux souffrances du teinturier⁹⁸. Elle permet aussi d'appréhender les expériences contradictoires du prince dans une perspective nouvelle.

Illuminé par ce feu paternel, Sigismond entrevoit le secret de la Création. Le monde n'est autre que l'expression sensible de ce principe que son corps manifeste. Par un simple recueillement, Sigismond peut faire l'expérience du monde en ce qu'il a d'essentiel. « C'est ici, à l'intérieur », s'exclame Sigismond en désignant sa poitrine, « que son réunis les quatre coins du monde ; je vole de l'un à l'autre plus rapidement que l'aigle et demeure pourtant d'un seul bloc, aussi compact que l'ébène : là réside le secret »⁹⁹. Les brouillons de cette scène confirment le sens de cette intuition fulgurante. Dans l'un deux, Sigismond explique : « une porte s'est ouverte dans ma poitrine. De mon être est née la splendeur du monde, en mon être elle est retournée. [...] Tout était en moi et j'étais en tout »¹⁰⁰. Ainsi s'explique la troublante expérience avec le porc écorché. Sigismond y voyait le fruit du libre mouvement de son âme qui, bravant les limites des corps, semblait pouvoir investir celui de cette créature. L'intuition procurée par le narcotique suggère néanmoins une autre interprétation. Son corps et celui des autres créatures manifestent un principe commun. Celui-ci n'est autre que le principe paternel, que l'être fini de Sigismond manifeste aussi. L'homme étant seul doué d'un esprit, il est aussi la seule créature à pouvoir percer le secret de sa parenté avec le monde, ne serait-ce que par l'intuition. C'est cette spécificité qui fait de l'homme cette « merveille sans égal »¹⁰¹ qu'évoque Sigismond dans la scène. Le sens de cette formule n'a toutefois pas encore franchi le seuil de sa conscience. Elle est d'ailleurs absente de la seconde version, dans laquelle cette scène est écourtée. Toutefois, l'intuition du prince y revêt une signification identique. En témoigne l'hommage qu'il rend au principe divin dont il a découvert la présence¹⁰². Comme dans la première version néanmoins, cette intuition s'éteint au moment où Sigismond

⁹⁶ Cf. T1, p. 302 ; T2, p. 414.

⁹⁷ « Herr Gott, dich loben wir! Von Angesicht zu Angesicht! Auserlesen! », T1, p. 312 ; T2, p. 419.

⁹⁸ Voir *supra*, chapitre 2.

⁹⁹ « Hier innen / *Er kreuzt die Arme über der Brust* / sind die vier Enden der Welt; schneller als der Adler flieg ich von einem zum andern, und doch bin ich aus einem Stück und dicht wie Ebenholz: das ist das Geheimnis », T1, p. 311. Le geste de désigner sa poitrine en y croisant les bras anticipe celui, plus résolu, qui accompagne dans la quatrième acte, la comparaison de son être à une tour imprenable (cf. T1, p. 339 ; T2, p. 453).

¹⁰⁰ « Ein offenes Tor ist worden in meiner Brust – und die Herrlichkeit der Welt [...] ist aus mir hervorgegangen und in mich wieder hinein gegangen. [...] Es war alles in mir und ich in allem », SW XVI.1, « Varianten », p. 261.

¹⁰¹ « Der Mensch ist eine einzige Herrlichkeit », explique Sigismond avant de s'effondrer sur le sol (T1, p. 311).

¹⁰² Cf. T2, p. 419.

s'évanouit. Aussi le mystère de la parenté de son être et du monde demeure-t-il recouvert d'un voile que seule une confrontation répétée avec le monde pourra lever. Au nombre des épreuves qui attendent Sigismond figurent la libération de sa geôle et la rencontre avec Basile au palais royal. Les préparatifs, le déroulement et les conséquences immédiates de cet évènement mettent en lumière des conceptions divergentes de la souveraineté. Ce motif étant au cœur des préoccupations contemporaines d'Hofmannsthal, comme de sa tragédie, il figurera au centre d'une deuxième sous-partie. Celle-ci en étudiera les différentes acceptions traduites par les protagonistes de la pièce.

II. Les conceptions de la souveraineté dans *La Tour*

Les différentes conceptions de la souveraineté défendues par les protagonistes de la pièce ont déjà fait l'objet d'études détaillées. Une tendance récente consiste à les comparer à la théorie politique de Carl Schmitt¹⁰³ ou encore aux travaux du sociologue et économiste Max Weber¹⁰⁴. La perspective adoptée dans ce paragraphe sera toutefois différente. Il s'agira de déterminer l'idée que se font ces protagonistes de leur être et de leur rapport au monde, pour montrer ensuite la nature de la souveraineté qui résulte de ces conceptions. L'attention portera sur les personnages du roi Basile, de son ancien Ministre, le Grand Aumônier, de Julian, le gouverneur de la tour, et de Sigismond. La figure d'Olivier sera quant à elle étudiée dans la troisième sous-partie. Au fur et à mesure de cette analyse seront discutés les rapprochements établis avec la pensée de Max Weber et celle de Carl Schmitt.

2. 1. Le roi Basile ou l'ombre d'un souverain

Quoiqu'il doive son nom à son modèle calderonien, Basile revêt, dans *La Tour*, un caractère bien différent de ce dernier¹⁰⁵. L'homme sage et prêt à reconnaître ses erreurs passées laisse place, ici, à un être qui ne se montre jamais à la hauteur de ses fonctions¹⁰⁶. En revanche, Basile partage avec son fils Sigismond un point commun : comme ce

¹⁰³ Voir notamment les études d'Ingeborg Villinger (« Der Souverän verlässt den Turm », *art. cit.*), d'Ute Nicolaus (*Souverän und Märtyrer*, *op. cit.*) et de Martin Twellmann (*Das Drama der Souveränität*, *op. cit.*).

¹⁰⁴ Cf. Alexander Mionskowski (*Souveränität als Mythos*, *op. cit.*).

¹⁰⁵ Cette différence majeure était déjà perceptible dans les premiers fragments rédigés autour de 1900, comme l'a montré Egon Schwarz (« Von *La Vida es sueño* zum *Turm*: Der Weg zur nackten Wahrheit », in : *id.*, *Hofmannsthal und Calderón*. 'S-Gravenhage : Mouton, 1962, p. 110).

¹⁰⁶ Dans cette perspective, le prénom Basile se dote d'une connotation ironique. En contradiction avec ce prénom, issu du grec βασιλεύς qui signifie « roi », Basile adopte un comportement qui, nous le allons le voir, est indigne de sa fonction. La différence n'en est que plus grande avec son modèle dans la *comedia*.

dernier, le roi a joui d'un état semblant abolir les frontières entre son être et le monde. A la différence de Sigismond néanmoins, Basile se montre incapable de saisir le sens de cette expérience. Il offre le spectacle d'un triple échec en tant qu'homme, en tant que roi et en tant que père.

Que la tragédie constitue une synthèse des réflexions passées de son auteur, ressort notamment de l'étude de ce personnage. Basile apparaît comme un second Claudio hanté par l'intuition de ses erreurs et de ses manquements. Comme son lointain aîné, Basile a connu jadis un rapport harmonieux avec le monde. Son monologue, au début du deuxième acte, exprime les sentiments d'un Moi dilaté qui semblait absorber la totalité de la Création¹⁰⁷. Les autres, notamment son peuple, étaient des miroirs où il saisissait les reflets de son être. Vivant dans un éternel présent, Basile n'accordait pas plus d'attention à ses actes passés qu'à ses obligations futures¹⁰⁸. Orgueilleux, il ne pouvait concevoir d'autre autorité que la sienne. Dieu n'a jamais été pour lui que le reflet de son être¹⁰⁹. Aussi n'a-t-il aucun mal à se conformer aux pratiques de la monarchie absolue de droit divin. Son pouvoir étant l'émanation de celui de Dieu, comment ne pas s'appréhender lui-même comme l'un de Ses visages. Basile reproduit les rites liés à sa fonction dès lors qu'ils ne contredisent pas ses desseins égoïstes. S'il partage le caractère d'esthète de Claudio, il rappelle aussi l'empereur de l'opéra et du conte. Comme lui, Basile devient incapable de régner.

Le monologue dans lequel le roi déplore la perte de son bonheur décrit aussi l'état qui lui a succédé. Le monde, devenu chaos, semble se dérober à son emprise¹¹⁰. Tandis que le présent n'offre plus aucune image cohérente¹¹¹ et que le futur reste indéchiffrable, le passé pèse de tout son poids sur sa conscience¹¹². Basile n'a jamais cessé de se délecter

¹⁰⁷ Ce monologue livre des éléments essentiels à la compréhension du caractère de Basile. C'est la raison pour laquelle il apparaît dans les deux versions (T1, p. 287 ; T2, p. 404-405).

¹⁰⁸ Evoquant ses jouissances passées, Basile soupire : « Diesem schien kein Ende gesetzt, denn Unsere Kräfte waren fürstlich » (T1, p. 287, T2, p. 405).

¹⁰⁹ Basile ne s'est jamais défait de cette conviction, comme l'atteste ses remarques à l'adresse de son fils : « Indem er befiehlt, gleicht dem König seinem Schöpfer. – Wie Gott befahl: es werde Licht! so befehle ich dir: es werde Licht in deinem Haupt und Gehorsam in deinem Herzen! Und die wird dir leicht sein: denn [...] Alles, worauf dein Auge fällt, kommt von mir! », T1, p. 325. Par un glissement progressif, la comparaison avec Dieu laisse place à une identification totale avec celui-ci.

¹¹⁰ « Wir wollen dahin und dorthin, und Unsere Gewalt befestigen, und es ist wie wenn der Boden weich würde und Unsere marmornen Schenkel ins Leere sanken », explique Basile au début du deuxième acte (T1, p. 287 ; T2, p. 405).

¹¹¹ « Nun ist aber seit Jahr und Tag die Hölle los gegen Uns [...], es lauert eine Verschwörung gegen Unser Glück unter Unseren Füßen [...] und Wir können die Rädelsführer nicht greifen », explique Basile désespéré (T1, p. 287, T2, p. 405).

¹¹² Le sentiment d'avoir commis une erreur en faisant emprisonner son fils hante la conscience de Basile. Car s'il était prédit que Sigismond prendrait la tête des rebelles pour le renverser, Basile ne peut comprendre que cette

des apparences, sans prendre garde que celles-ci menaçaient de se muer en vide. Dès lors que le monde se soustrait à son emprise, il cesse de renvoyer au monarque l'image de sa grandeur. Le Moi, le Monde et Dieu étant devenus des ombres, l'omnipotence présumée de Basile devient impuissance réelle. A l'image du fou Claudio, il a suivi cette pente vertigineuse menant du Tout au Néant¹¹³. Cette chute n'est en rien l'effet d'un destin inexorable¹¹⁴. Elle résulte d'un choix dont les conséquences se révèlent à présent. L'échange avec le Grand Aumônier, qui a abandonné ses fonctions pour se retirer dans un cloître, ne révèle pas seulement les manquements d'un homme. Il montre aussi l'échec d'un roi.

Très attaché aux titres et aux privilèges, Basile n'offre pas moins par son comportement une caricature de monarque. Les principes de son gouvernement sont certes représentatifs d'une Monarchie absolue de droit divin¹¹⁵. A l'infailibilité du roi, inspiré par Dieu¹¹⁶, s'associent les vertus thaumaturgiques dont Basile pense être doué¹¹⁷. Toutefois, celui-ci n'a jamais été digne de sa fonction ; bien au contraire, il n'a cessé de lui faire injure. Ayant délaissé les affaires d'Etat pour s'adonner aux plaisirs des sens¹¹⁸, il s'est déchargé de ses obligations sur son premier conseiller. La destinée du royaume, comme celle de son fils, lui ont échappé¹¹⁹. La dernière version concède certes à Basile une plus grande détermination et une plus grande volonté d'action. Celles-ci n'en demeurent pas moins vaines. Au quatrième acte, il tombe aux mains de ses anciens courtisans, qui le réduisent

rébellion soit à présent aux portes de son palais, sans que son fils, prisonnier, ait pu y être mêlé (T1, p. 296 ; T2, p. 410).

¹¹³ Pour cette raison, il est réducteur de voir, comme Katharina Meiser, dans la personne de Basile l'archétype de « l'homme moderne », souffrant d'une division intérieure due à l'asservissement volontaire à un monde dominé par les valeurs matérielles, capitalistes et rationalistes (cf. K. Meiser, *op. cit.*, p. 335). Cette analyse prête à Basile un rapport au monde qu'il n'a, au vrai, jamais eu. Ayant toujours considéré le monde comme une extension de son être, Basile s'est désintéressé des obligations liées à sa fonction pour se concentrer sur les jouissances que celle-ci lui ménageait. Jouissances sensibles uniquement, car l'esprit de Basile n'a jamais été en mesure de considérer objectivement le monde ou Autrui comme réalités distinctes de son être. Leur soumission ou leur obéissance apparentes rendaient cet effort superflu. Basile s'étant déchargé de ses principales obligations sur ses conseillers, il s'est replié dans une sphère dont les contours pâlissaient à mesure qu'il se soustrayait au contact du monde. Par le biais de ce personnage, Hofmannsthal dépeint un type humain qui se retrouve à toutes les époques.

¹¹⁴ C'est pourtant ce dont Basile essaie de se convaincre. Il s'attribue même le rôle de martyr auquel il ne peut pourtant, au vu de ses actes, aucunement prétendre : « Tu ein Wunder, Herr im Himmel! » implore-t-il égoïstement avant de retrouver son fils : « und versöhne ihn mit seinem Schicksal, dessen unschuldiges Werkzeug **ich** war », T1, p. 324 ; T2, p. 429 (nous soulignons).

¹¹⁵ C'est ce qu'a montré de façon détaillée Jeong Ae Nam dans sa monographie. Cf. J. A. Nam, *op. cit.*, p. 55-58.

¹¹⁶ Voir les propos de Basile reproduits plus haut à la note 107.

¹¹⁷ Cet élément n'apparaît toutefois que dans la première version (cf. T1, p. 325).

¹¹⁸ Empli de dédain pour son souverain, le Grand Aumônier souligne l'incapacité de celui-ci à dominer ce qu'il nomme « [sein] viehisch gelüstender Leib » (cf. T1, p. 294).

¹¹⁹ Les brouillons de la première version faisaient clairement ressortir cette impuissance. Au Grand Aumônier, Basile rappelle : « Du hast meine Hand geführt. Du hast mich beherrscht und durch mich das große Königreich », SW XVI.1, « Varianten », p. 237, ainsi que p. 253.

au rang de marionnette¹²⁰. Le sort de Basile est la conséquence d'une perversion de la souveraineté monarchique par un être qui n'a jamais su l'assumer¹²¹. L'attention accordée à la satisfaction de ses désirs personnels n'a eu d'égal que le dédain avec lequel il a traité son propre peuple, comme les Etats voisins.

L'une des principales modifications apportées au deuxième acte de la seconde version concerne les motifs de la guerre qui a miné le royaume¹²². Elle y apparaît comme une cause majeure des dissensions avec le Grand Aumônier. Celui-ci reproche au roi d'avoir agi non par nécessité, mais par soif de puissance¹²³. Cette guerre inutile et finalement perdue¹²⁴ a semé la discorde parmi les sujets. Le premier acte relatait déjà la dégradation des rapports entre le souverain et son peuple. Abusant du droit régalien de battre monnaie, Basile a fait frapper à son effigie un métal déprécié¹²⁵. Tout en payant ses sujets par cet argent dévalué, il a exigé le versement des impôts dans l'ancienne monnaie¹²⁶. En agissant de la sorte, Basile souhaitait entretenir l'obéissance et la soumission de son peuple, dans lequel il guettait le reflet de sa propre puissance¹²⁷. C'était se tromper soi-même autant que ses sujets. Basile a ce faisant rompu le lien unissant la royauté à l'un de ses symboles : le métal frappé à son effigie. Plus avisés que leur souverain, les sujets lui ont retiré leur

¹²⁰ Le quatrième acte de la seconde version s'ouvre sur un coup d'Etat provoquant le brusque renversement de Basile. Celui-ci se voit contraint de lire et de signer l'acte d'abdication élaboré par les comploteurs. Ironie du sort, Basile est condamné à rejoindre la tour dans laquelle il avait fait enfermer son fils. T2, p. 447-450.

¹²¹ Il convient ici de nuancer une nouvelle fois l'interprétation de Katharina Meiser. Celle-ci tient à évaluer la pertinence des formes de souveraineté illustrées par la pièce à l'aune de leur adéquation avec les caractéristiques de l'époque « moderne » post-révolutionnaire. A ce titre, la Monarchie absolue, incarnée par Basile, apparaît d'emblée « obsolète », en raison de sa légitimation par une autorité transcendante qui aurait depuis longtemps déserté l'horizon intellectuel de l'« homme moderne » et donc aussi sa conception de la politique (cf. K. Meiser, *op. cit.*, p. 336). Une étude plus poussée du caractère de Basile révèle cependant que celui-ci n'a jamais daigné reconnaître une quelconque autorité au-dessus de la sienne, qu'elle émane de Dieu ou d'un autre homme. De sa fonction, il n'a accepté que les aspects agréables, dédaignant par ailleurs les responsabilités associées. Hofmannsthal ne souhaitait pas tant attirer l'attention sur la nature du régime incarné par ce légendaire royaume de Pologne que de décrire la situation caractéristique d'un être qui, placé à la tête d'un Etat, se révèle indigne de sa fonction.

¹²² Ce renseignement sur la durée de la guerre est livré dans le dernier acte de la première version (T1, p. 361).

¹²³ « Eitel war dein Krieg, unzeitig war dein Krieg, frech und freventlich war dein Krieg », martèle le Grand Aumônier avant d'ajouter : « [...] es bedurfte der Selbstbeziehung, so war dieser Krieg zu vermeiden, – und der Weisheit [...] Aber leicht war es, das Eitle zu tun und zu reiten, anstatt zu raten », T2, p. 408-409. Notons que ces propos figuraient déjà dans l'édition de la pièce en 1925 sous forme de livre (cf. SW XVI.2, p. 43).

¹²⁴ « Du hast deinen Krieg verloren, Basilius », souligne, impitoyable, le Grand Aumônier, T2, p. 408.

¹²⁵ Ces faits sont rappelés au premier acte par Simon le messager. Celui-ci apporte à Julian la nouvelle de la mort du neveu de Basile qui devait lui succéder. (T1, p. 273 ; T2, p. 396).

¹²⁶ Cf. T1, p. 273.

¹²⁷ Une première version de la scène révélait le sens de l'argent pour Basile. Pour compenser la perte de pouvoir réel au profit du grand Aumônier, Basile souhaitait exercer, par l'entremise de la monnaie frappée à son effigie, une forme de « séduction » sur son peuple. De celui-ci, il attendait, en contrepartie, une soumission sans faille qui aurait reflété, à ses yeux, le maintien de son autorité. « Ich habe die Gewalt aus meiner Hand gegeben, und wo die Gewalt fehlt, da braucht es die Verführung durch das Geld. Also bin ich auf diese angewiesen ». Voyant ses attentes déçues, Basile ajoutait ensuite : « Ich fühle[,] dass das kommt[,] was vorhergesagt ist [...] und wie das Geld wertlos, so erscheint mir alles ohne Freude ». Cf. SW XVI.1, « Varianten », p. 232.

confiance. Le comportement de Basile illustre la perversion d'une prérogative régaliennne par le représentant de l'Etat. La pièce en montre aussi les conséquences politiques. Le discrédit de Basile s'étend au principe de la souveraineté politique. Cet abus des prérogatives régaliennes n'est pas la seule cause du divorce avec les sujets. Basile se montre aussi incapable d'assumer ses fonctions de roi que ses obligations de père. Dans la mesure cependant où son fils est l'héritier du trône, cette défaillance revêt des conséquences politiques désastreuses.

Comme l'empereur de l'opéra et du conte, Basile est longtemps demeuré sans enfant. Cette stérilité est due à leur narcissisme respectif. Dans le cas de Basile, cette attitude égoïste entre toutefois en conflit avec son appétit de pouvoir. Mieux vaut encore s'assurer le soutien d'un fils soumis que de se voir disputer sa souveraineté par des rivaux sans scrupules. C'est précisément dans ce contexte qu'intervient la prophétie révélée à Basile par le Grand Aumônier. Dès avant la naissance de Sigismond, il est prédit que celui-ci deviendrait un être brutal qui détrônerait son père et souverain¹²⁸. La mort de la reine à sa naissance semble confirmer ce présage¹²⁹ et contraint Basile à une grave décision. Toutefois, le libellé de la prophétie lui laissait entrevoir une issue. En condamnant son propre fils, Basile pouvait prétendre respecter la volonté divine tout en raffermissant sa position de monarque¹³⁰. Cette solution, qu'il accepte, lui permet de se décharger à moindres frais du poids de sa décision. Celle-ci se révèle toutefois inefficace, de sorte qu'il devient la victime de ses égoïstes calculs. Basile n'est toutefois pas homme à supporter le poids de ses actes passés. En quête d'une nouvelle échappatoire, il trahit la raison de sa visite à son ancien ministre.

Basile n'aurait eu aucun mal à gracier son fils. Son ancien ministre ayant renoncé à ses fonctions, il n'était plus nécessaire de le consulter. Toutefois, le roi n'a jamais pu prendre seul d'aussi graves décisions. Il a toujours veillé à y associer une autre personne, sur laquelle il pourrait se décharger. Pour cette raison, il désire rappeler le Grand Aumônier à sa cour. Ce souhait est encore plus explicite dans la seconde version¹³¹. Sommer le

¹²⁸ Rappelant la teneur de la prophétie, Basile explique : « Es wurde gesagt: er [das Kind, P. B.] kommt wie einer, der die Türen einrennt, denn er ist ein Gewalttätiger von Anbeginn [...] », T1, p. 295. Dans la deuxième version, on peut lire : « Ich habe meinen einzigen Sohn von mir getan [...] [d]enn es ist prophezeit, er wird seinen Fuß auf meinen Nacken setzen [...]! », T2, p. 409. Ce dernier élément apparaît aussi dans la première version, T1, p. 289.

¹²⁹ Cf. T1, p. 295.

¹³⁰ Basile se défend en rappelant au Grand Aumônier les circonstances dans lesquelles il a pris sa décision : « Du hast mir gezeigt: eine heilige Ordnung, gesetzt von Gott. Die heißest du mich schützen [...] » (T1, p. 294). Puis il s'exclame « [...] ist es Gott oder Satan, der durch die Sterne redet? », T1, p. 294 ; T2, p. 409.

¹³¹ Dans la première version, Basile ne fait qu'exprimer le souhait de voir le Grand Aumônier assumer à nouveau ses anciennes fonctions. « Er soll im Staatsrat präsidieren », déclare-t-il à ses autres conseillers (T1, p. 297). Dans la seconde version en revanche, Basile exprime aussi sa ferme intention de ne pas laisser son ancien ministre se

Grand Aumônier de statuer sur le sort du prince permettait à Basile de garder les mains propres et d'entretenir l'illusion qu'il agissait en bon père et en roi chrétien. Basile souhaitait ainsi rétablir la paix dans son royaume, ou du moins celle de sa conscience¹³². A ces manifestations de lâcheté, le Grand Aumônier oppose la loi implacable régissant le destin des hommes : nul ne peut se soustraire aux conséquences de ses fautes¹³³. Ses propos confirment et prolongent ceux par lesquels Hofmannsthal exprimait, dans sa préface à la réédition du *Divan occidental-oriental* de Goethe, sa conception de l'existence¹³⁴. Le Grand Aumônier souligne à présent les implications éthiques de cette conception en rapprochant la responsabilité du père à l'égard de son fils de celle du roi à l'égard de son peuple. Le comportement de Basile, en tant qu'homme, souverain et père, illustre par la négative cette maxime ; les conséquences des fautes passées ne manquent jamais de rattraper leur auteur¹³⁵. C'est ce que révèle la confrontation avec Sigismond, au deuxième acte de la pièce. Croyant pouvoir se soustraire à ses fautes passées, Basile ne fait qu'en aggraver l'ampleur, tout en sapant les derniers fondements de son autorité.

Le narcissisme de Basile n'a d'égal que sa propension à instrumentaliser autrui pour satisfaire ses propres désirs¹³⁶. Ayant fait venir Sigismond au palais, il souhaite se

soustraire à ses responsabilités : « [...] du wirst [...] vorsitzen einem Gericht über diesen Knaben [...] – So wird es an den Tag kommen, ob dieser ein Dämon ist [...]. Daran will ich erkennen, ob Gott dich zu meinem Ratgeber bestellt hat – oder der Satan », T2, p. 411. Si Basile témoigne donc d'un peu plus de courage et de présence d'esprit, il n'augmente pas moins le poids de ses fautes, comme le révèle la rencontre avec Sigismond qui succède à cet entretien.

¹³² Comme le souligne à juste titre J. A. Nam, il importe plus au roi de soulager sa conscience que de regagner la confiance de son peuple (J. A. Nam, *op. cit.*, p. 67).

¹³³ « Es entflieht keiner der großen Zeremonie, der König aber und der Vater ist in die Mitte gesetzt », rétorque le Grand Aumônier (T1, p. 295, T2, p. 410).

¹³⁴ « Der Mann [...] steht wahrhaft in der Mitte des Lebenskreises, und der Kreis hält ihm die Welt gebannt. In der kleinsten Handlung ist auf das Größte Bezug, das überwunden Gewähnte tritt unversehens wieder hervor, das Vergeudete wie das Vergewaltigte wird gewaltig und meldet sich an, eigener Falschheit entrinnt man nie wieder », RA1, « Goethes West-Östlicher Divan », p. 441-442. La conception de l'existence et de l'être humain illustrée par ce commentaire a déjà été analysée dans le deuxième chapitre de cette étude. Cf. chapitre 2, paragraphe 2. 2. 2.

¹³⁵ A ce titre, on ne saurait souscrire aux propos de Katharina Meiser, qui juge les raisons invoquées dans la pièce pour le soulèvement populaire trop faibles et en impute la faute à l'écrivain lui-même : « Inwieweit die "gesellschaftspolitische" Situation im Einzelnen als Folge von Basilius' "oberflächlicher" Daseinsauffassung zu werten, ob diese Welt- und Wertorientierung als persönliche Schuld oder als logische Konsequenz der modernen Lebensbedingungen aufzufassen ist und inwiefern das "Chaos" auch als Folge nicht weiter definierter revolutionärer Bewegungen oder aber insgesamt als Resultat unbeeinflussbarer Prozesse zu deuten ist, bleibt offen [...]. Das Geschehen ist mehrfach begründet, lässt sich also nicht aus einem kausallogischen Bedingungsgefüge heraus erklären und ist entsprechend schwach handlungslogisch und psychologisch motiviert » (K. Meiser, *op. cit.*, p. 337). Une étude attentive du caractère de Basile révèle que les incertitudes évoquées sont surtout dues à une lecture superficielle de la pièce. L'écrivain trace un portrait psychologique très fin de Basile et offre par ce biais une explication crédible à la confiance rompue entre celui-ci et son peuple.

¹³⁶ Reproduisant une pratique familière, Basile tente de voir en son fils son propre reflet et de raviver le souvenir de ses jeunes et glorieuses années : « Wir bedürfen eines weisen Sohnes. Wir wollen einen jungen Fürsten sehen, der großen Dingen gewachsen ist. Wir wollen Uns selber wiedererkennen im Saft und Glast Unserer Jugend » (D3 T1, 325).

décharger sur lui de la responsabilité d'éliminer ses rivaux¹³⁷. L'exercice du pouvoir n'a jamais été pour Basile que celui de l'arbitraire absolu. Sur ce point, la première version est aussi la plus explicite. « Sème la discorde parmi les ordres », conseille-t-il à son fils, « dresse province contre province, bien lotis contre vagabonds, paysans contre gentilshommes et fais des faiblesses des hommes et de leur bêtise tes plus grandes alliées »¹³⁸. La confiance aveugle en ses prérogatives régaliennes conduit Basile à adopter l'attitude d'un despote¹³⁹. Dans la seconde version, il ne répugne devant aucun stratagème pour affaiblir ses potentiels rivaux. Sur la seule foi de rumeurs, il écarte ses proches conseillers et attise ce faisant le feu de la rébellion¹⁴⁰. Le quatrième acte de la seconde version, qui met en scène l'abdication forcée de Basile, lève un dernier voile sur sa conception de la souveraineté. Il ne pense alors qu'à sa propre sécurité. Peu importe le sort du royaume, pourvu qu'il obtienne, en contrepartie de l'abdication, un statut confortable¹⁴¹. Mais de même qu'il a provoqué la révolte de ses sujets, il se heurte au dédain des nobles qui l'ont détrôné. N'ayant jamais été à la hauteur de sa politique égoïste, il demeure jusqu'au bout incapable d'en affronter les conséquences. D'autres en revanche, ont su habilement appliquer ses préceptes, tel son Garde des sceaux. Basile n'a guère été que l'ombre du Grand Aumônier. Ce maître en imposture a su, comme nul autre, percer les faiblesses de son souverain et en user.

2. 2. Le Grand Aumônier

Ce personnage a fait l'objet de commentaires contrastés. Il est vrai qu'à la différence de Basile ou de Sigismond, il n'a pas d'équivalent dans la pièce de Calderón¹⁴². Dans la

¹³⁷ Désireux d'user de son fils pour servir ses propres desseins, Basile enjoint celui-ci de se retourner contre Julian (« Entledge mich dieses arglistigen Dieners. Mache uns frei von der Schlange Julian, die uns beide umstrickt hat », T1, p. 327 ; p. 432) En Julian, Basile voit, non sans raison, l'un de ses principaux ennemis, quoiqu'il l'ait gratifié, dans l'acte précédent, de propos flatteurs (T1, 299, T2, p. 412).

¹³⁸ « Treibe Stand gegen Stand, Landschaft gegen Landschaft, die Behausten gegen die Hauslosen, den Bauer gegen den Edelmann. Der Menschen Schwäche und Dummheit sind deine Bundesgenossen, riesengroß, unerschöpflich », T1, p. 328.

¹³⁹ Réconforté par les propos hypocrites de son confesseur, qui le flatte au moyen d'arguments théologiques douteux, Basile affirme à Julian : « Die Welt ist außer Rand und Band und Wir sind entschlossen, das um sich greifende Feuer zu ersticken, – und wenn nötig, in Strömen Blutes », T1, p. 317 et T2, p. 424.

¹⁴⁰ Le troisième acte de la seconde version, qui voit Sigismond maîtrisé par les hommes de Basile, se termine sur une scène de dénonciation. Sur la foi de preuves douteuses, deux nobles de la cour tombent en disgrâce (T2, p. 437-438). Ce coup retors se retourne néanmoins contre Basile au quatrième acte de cette version, où l'un de ces seigneurs s'allie à un groupe de comploteurs pour le renverser. (cf. l'échange entre le Comte Adam et le Staroste d'Utarkow, in : T2, p. 441-442).

¹⁴¹ Cf. T2, p. 448.

¹⁴² Le terme « Grand Aumônier » est concurrencé dans certains brouillons ou certaines lettres par celui de « Grand Inquisiteur ». Cette seconde appellation suggère qu'Hofmannsthal s'est inspiré du personnage du Grand

Tour, il cumule les fonctions de Cardinal, de Chancelier du roi et de Garde des sceaux, jusqu'à ce qu'il se retire dans un cloître. Il y demeure sous le nom de frère Ignace. Ce retrait des hautes sphères du royaume, alors en proie à une crise politique et sociale inédite, confère à ce personnage un caractère ambigu. Celui-ci a certes été relevé par la critique. Un désaccord demeure néanmoins sur l'interprétation de la fonction qu'il assume dans la pièce, comme du traitement qu'il inflige à Basile. Tandis que Grete Schaeder et Gerhard Meyer-Sichting soulignent le caractère haineux et l'absence de pitié de l'ancien chancelier¹⁴³, Brian Coghlan voit en lui un représentant incorruptible de la justice divine¹⁴⁴. Son caractère antipathique jurerait toutefois avec la droiture morale de sa posture, contradiction en laquelle Coghlan décèle une faiblesse de l'œuvre¹⁴⁵. Allant plus loin, Katharina Meiser juge que l'ambiguïté de cette figure empêche le lecteur d'identifier clairement le degré de son influence sur le destin de Sigismond. Elle rehausserait la pluralité « chaotique » de points de vue qui nuit, selon l'interprète, à la qualité de l'œuvre¹⁴⁶. Quelques années plus tôt, Jeong Ae Nam avait pourtant montré de façon convaincante la raison de l'ambivalence de ce personnage. Elle réside dans la contradiction entre la dignité conférée par sa fonction et les motifs égoïstes au service desquels il instrumentalise et pervertit celle-ci¹⁴⁷. Cette interprétation se trouve confirmée par une lecture attentive de l'unique scène de la pièce dans laquelle ce personnage apparaît.

Son entretien avec Basile, au début du second acte, a pour cadre le cloître dans lequel il s'est retiré. Les psalmodies des moines citant le prophète Jérémie¹⁴⁸ expriment ce mépris du monde qui reflète l'une des tendances spirituelles de l'époque baroque. La

Inquisiteur dans le *Don Carlos* de Friedrich Schiller. Les deux personnages ont notamment en commun leur grand âge. Sur les modèles ayant pu inspirer la figure du Grand Aumônier, voir SW XVI. 1, « Entstehung », p. 153.

¹⁴³ Cf. G. Schaeder, *art. cit.*, p. 341 et Gerhard Meyer-Sichting, « Hofmannsthals *Turm*. Eine Einführung und Deutung », in : *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 8^{ème} année, 1954, p. 209-226, not. p. 220.

¹⁴⁴ « The Grand Almoner is [...] seen immediately as a kind of divine representative, a messenger from an angry God to warn a modern Babylon [...] [His] final outburst [...] has the tone and authority of one who is inspired by God », in : Brian Coghlan, *op. cit.*, p. 217 et p. 224.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 223.

¹⁴⁶ « Der Großalmosenier [...] repräsentiert neben den übrigen Dramenfiguren eine unter anderen Positionierungs- bzw. Handlungsoptionen innerhalb der "chaotischen" Pluralität », K. Meiser, *op. cit.*, p. 338.

¹⁴⁷ « In der Instabilität der Königsmacht entpuppt sich [der Großalmosenier] als ein opportunistischer Politiker. [...] Dadurch, dass er aus Machtgier seine Befugnisse missbraucht, versagt er als Vertreter Gottes », Jeong Ae Nam, *Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal*, Munich : Utz, 2010, p. 62 et p. 63.

¹⁴⁸ « Tu reliquisti me – et extendam manum meam et interficiam te ! » (Jer. 15,6) et « Ecce ego suscitabo super Babylonem quasi ventum pestilentem [...] Et demolientur terram eius ! Er cadent interfecti in terra Chaldaeorum », (Jer. 51, 1-4). Ces formules sont reproduites dans T1, p. 287 ; 290 et T2 p. 404 ; 407. Hofmannsthal a probablement repris ces citations de l'Ancien Testament de l'étude de Konrad Burdach consacrée au *Laboureur de Bohême (Der Ackermann aus Böhmen)*, éd. par Alois Bernt et Konrad Burdach, *op. cit.* in : chapitre 4). A propos de ces citations, voir aussi SW XV1, p. 519.

condamnation par le prophète de la décadente Babylone devait suggérer, selon les propos d'Hofmannsthal, une menace imminente pour le souverain et son royaume¹⁴⁹. Ce faisant, cette scène révèle aussi l'ampleur de la corruption du ministre, que son intelligence tactique a seule permis de dissimuler. En vertu de ses titres et de ses fonctions, frère Ignace aurait dû représenter avec impartialité la justice royale, inspirée par Dieu. Guide et maître en sagesse, il lui incombait aussi de veiller à l'application de la charité dans le royaume. L'échange avec Basile révèle toutefois que ce personnage a largement abusé de ses fonctions. S'arrogeant le pouvoir effectif¹⁵⁰, il a aussi veillé à écarter ses rivaux. La révélation de la prophétie a d'ailleurs parfaitement servi ses desseins.

A la différence du Basile de Calderón, versé en astrologie, celui d'Hofmannsthal n'est pas l'interprète de la prophétie. Son existence et sa teneur lui sont révélées par le Grand Aumônier, qui en est donc l'unique interprète. Les propos de Basile suggèrent que l'ancien chancelier a usé de ses prérogatives d'homme d'Eglise et d'Etat pour obtenir un double bannissement : celui du nouveau-né Sigismond et celui de Julian. Dès le premier acte, il était apparu que Julian, affecté à la surveillance du prince, était l'un des rivaux du Cardinal à la cour¹⁵¹. Quant à Sigismond, il ne fait aucun doute qu'il aurait tôt au tard fait de l'ombre au chancelier et lui aurait disputé son ascendant sur le roi. En lui révélant son contenu, frère Ignace se posait en interprète fidèle de la volonté de Dieu, s'exprimant au travers des astres. Pourtant, les faits contredisent en partie la prophétie. Si une rébellion a bien éclaté, elle ne peut être imputée à Sigismond, prisonnier de sa tour. Basile en vient à soupçonner son ancien conseiller de s'être fait l'auxiliaire de Satan, ce en quoi il a en partie raison¹⁵². Comme le souligne à juste titre Jeong Ae Nam, le Grand Aumônier a « abusé de ses prérogatives religieuses » en détournant le sens de la prophétie pour servir

¹⁴⁹ Dans une lettre de janvier 1928 à Kurt Stieler, chargé de la mise en scène de la pièce à Munich, Hofmannsthal écrit : « [D]ie lateinische[n] Psalmstelle[n] in der Szene, wo der König den Cardinalminister im Kloster aufsucht, haben eine ganz bestimmte Function, nicht des Feierlichen, sondern der Vermehrung des Drohenden, das in der Stimmung liegt. In diesen Zeilen stößt der Prophet Untergangsdrohungen aus, die sich dann nicht über Babylon, sondern über dieses Königreich Polen schnell verwirklichen », SW XVI.1, p. 470.

¹⁵⁰ Que l'ancien chancelier se soit accaparé le pouvoir est suggéré par Basile, qui lui explique s'être toujours rangé à ses conseils (« [...] alle Taten habe ich getan unter deiner Gewalt », T1, p. 294). Cet ascendant sur le roi n'était du reste pas un mystère pour les nobles de la cour. Dans le cinquième acte de la première version, l'un de ceux venus prêter allégeance à Sigismond l'enjoint d'accepter la sainte onction de la main du Grand Aumônier. En celui-ci, il salue « l'ancien dirigeant du royaume » (« einst der Lenker des Reiches »), éclipsant par là-même le nom et la personne du roi Basile (T1, p. 378). Enfin, un brouillon du deuxième acte qui reproduit l'échange entre Basile et le Grand Aumônier faisait dire à celui-ci : « Ich habe dich beherrscht ... durch dich dein Königreich! », SW XVI.1, « Varianten », p. 234.

¹⁵¹ Dans la lettre remise au premier acte à Julian par son informateur figurait cette remarque élogieuse : « Der Großalmosenier, dein mächtiger unbeugsamer Feind, ist ins Kloster, ohne Abschied vom König », T1, p. 272 ; T2, p. 395.

¹⁵² Implicite, dans la première version, ce soupçon devient explicite dans la seconde, où il est assorti d'une menace. Voir à ce sujet les paroles de Basile à son ancien conseiller citées dans la note 129.

des desseins égoïstes¹⁵³. Seule la guerre, déclenchée par Basile contre ses mises en garde est venue contrecarrer ses projets¹⁵⁴. Ses conséquences ont même obligé le Grand Aumônier à se retirer pour ne pas être entraîné par Basile dans sa chute.

La retraite du Grand Aumônier intervient au pire moment. Elle semble précéder de peu le début de l'intrigue¹⁵⁵. Si elle est le fait d'un stratège avisé qui a senti le vent tourner, elle participe aussi d'une volonté de punir Basile, qui a dédaigné ses conseils. En abandonnant le roi à son sort, le Grand Aumônier sait qu'il précipite sa chute. N'ayant jamais pu conduire une politique responsable, Basile ne pouvait que céder face à la rébellion. Le traitement infligé au souverain n'en demeure pas moins le fait d'un être sans pitié, gonflé d'orgueil et de mépris à son égard. Le Grand Aumônier se délecte de l'humiliation infligée à Basile et se complaît à incarner la mauvaise conscience de ce dernier. Quoiqu'il ait depuis longtemps reconnu dans la lâcheté et l'orgueil du roi les motifs de sa perte, il l'impute à l'action d'un Dieu vengeur¹⁵⁶. A nouveau, il instrumentalise la parole divine pour traîner son souverain dans la boue. L'ambivalence du personnage est le signe d'une duplicité qui fait de lui un être aussi peu digne de ses fonctions que son roi.

De même que l'attitude de Basile illustre la perversion de l'institution monarchique, le Grand Aumônier incarne la perversion de l'Eglise par un être qui en bafoue les préceptes. Nulle miséricorde et nul pardon ne peuvent être attendus du Cardinal, qui, en fait d'aumônes, ne dispense que mépris pour son prochain¹⁵⁷. Il convient donc de ne pas se tromper sur l'objet de la critique sous-jacente. La figure du Grand Aumônier illustre la perversion du rapport de l'homme à Dieu dont découle celle d'un principe de souveraineté reposant sur la reconnaissance de l'autorité divine. Cet individu contribue, au même titre que Basile, à vider la monarchie de sa substance et à lui ôter toute crédibilité. Cette perversion rend indispensable la quête de nouvelles formes politiques. Elle n'invalide pas

¹⁵³ J. A. Nam, *op. cit.*, p. 63.

¹⁵⁴ Les circonstances de la déclaration de guerre aux pays voisins ne sont précisées que dans la seconde version. Le Grand Aumônier ouvre alors son entretien avec Basile par ces propos : « Du hast deinen Krieg verloren, Basilius. [...] Und als er verloren war, da ist der vom Ratstisch gejagt worden, der seine Hände aufgehoben hatte und geschrien wider diesen Krieg », T2, p. 408-409

¹⁵⁵ Julian, pourtant dûment renseigné par ses espions, n'apprend la nouvelle du départ du Grand Aumônier qu'au cours du premier acte. Cf. T1, p. 272 ; T2, p. 395.

¹⁵⁶ En témoigne sa grande diatribe dans laquelle il oppose aux geignements du roi Basile la promesse d'un châtement divin. T1, p. 296-297 ; T2, p. 411.

¹⁵⁷ Ce trait de caractère, qui jure avec l'incitation à la miséricorde et au pardon, a été relevé à plusieurs reprises par la critique. Grete Schaeder note à son propos : « kein Wort der Hilfe und der Nächstenhilfe kommt über seine Lippen », *art. cit.*, p. 341, tandis que Gerhart Meyer-Sichting explique : « [er] straft "ohne Verzeihen". Er kann die Welt nicht fahren lassen. Er hasst », *art. cit.*, p. 220. Plus récemment, Katharina Meiser déclare : « Der Mönch repräsentiert [...] eine Form jener Eitelkeit, die er selbst so vehement kritisiert », *op. cit.*, p. 340.

nécessairement le principe d'une souveraineté politique qui reconnaît l'autorité divine et cherche à la manifester¹⁵⁸. La décadence politique, dont Basile et le Grand Aumônier sont les principaux responsables, n'est pas un processus inexorable. Elle résulte d'une perversion de la tradition par des êtres égoïstes et avides de pouvoir. Ils ne sont du reste pas les seuls à manifester une telle volonté de puissance. En la personne de Julian, le roi et le Cardinal soupçonnent, à juste titre, un rival. Ses ambitions similaires engendrent les mêmes conséquences : l'accroissement du chaos politique.

2. 3. Julian ou la perversion de l'esprit

Le gouverneur de la tour est un être travaillé par le désir de pouvoir et de domination. De son modèle calderonien, qui incarne fidélité et soumission au roi, il ne conserve que des parentés de surface. Il en constitue, à plus d'un titre, le pendant négatif. Dans le fragment de 1904, il arborait déjà les traits de cet « être possédé par le démon du pouvoir »¹⁵⁹ qu'il incarne dans les deux versions de *La Tour*. Il y revêt un profil psychologique relativement complexe dont la peinture nécessitait une certaine habileté¹⁶⁰. En Julian, Hofmannsthal a dépeint un être qui, faute de reconnaître d'autre autorité que la sienne, a méprisé le monde et les hommes et s'est condamné à l'échec.

Julian incarne tout d'abord ce que le médecin nomme, dans l'un des brouillons, « la prétention du Moi arrogant »¹⁶¹. Pour un tel personnage, « être » signifie « dominer » et « donner des ordres ». La source de cette puissance consiste en l'esprit, qui fait de la parole et de la force physique ses auxiliaires privilégiés¹⁶². De cette conception de

¹⁵⁸ Qu'une telle conception de la souveraineté puisse trouver à s'appliquer sous des formes nouvelles est révélé par Sigismond et le Roi des enfants, comme il sera plus loin montré. Voir la 4^{ème} et la 5^{ème} section de ce chapitre.

¹⁵⁹ Hofmannsthal avait tout d'abord conservé le prénom de son modèle calderonien. Le prénom « Clotald » figure tant dans le fragment de 1904, que dans les premiers brouillons de *La Tour*. A propos de ce personnage, Egon Schwarz explique : « Clotald, bei Calderon Sinnbild unerschütterlicher Vasallentreue bis zur Selbstverleugnung, wird schon als **der vom Dämon der Machtgier Besessene** gezeigt, der den Allgemeinen Aufruhr schürt und bei dem alle Fäden des politischen Geschickes zusammenlaufen », E. Schwarz, *op. cit.*, p. 110 (nous soulignons). Il confirme ce faisant l'interprétation proposée par G. Schaefer dès 1949 (*art. cit.*, p. 342), et qui est reprise quelques décennies plus tard par Norbert Altenhofer (*op. cit.*, « "Wenn die Zeit uns wird erwecken ..." », p. 69).

¹⁶⁰ C'est en ce sens qu'il faut comprendre la remarque d'Hofmannsthal soulignant la difficulté à rendre par l'écriture dramatique – et encore plus dans le commentaire de l'œuvre – toutes les facettes de ce personnage : « Am schwersten ist Julian zu definieren » écrivait l'auteur dans une lettre de décembre 1925 (cf. SW XVI.1, « Zeugnisse », p. 503-504).

¹⁶¹ « Die Anmaßung des überheblichen Ich », SW XVI.1, « Varianten », p. 301. Par ces propos, le médecin désignait ce que Sigismond, après son épreuve au palais, avait pu surmonter, à l'inverse de son ancien maître et geôlier, Julian.

¹⁶² Pour Julian, parler signifie s'approprier un pouvoir sur les choses et les êtres et leur imprimer la marque de sa volonté. Dans le deuxième acte, Julian explique à Sigismond : « Dadurch wird der Mund des Menschen gewaltig, dass er in die Buchstaben seinen Geist eingießt, rufend und befehlend », T1, p. 308 ; T2, p. 417. Dans le quatrième acte, il explique cette fois : « Gewalt gibt es, wo es einen Geist gibt [...] », tandis que son monologue enflammé, dans la seconde version, énumère les actes illustrant cette maxime (T1, p. 338 et T2, p. 454-455).

l'existence, Julian ne dévie jamais¹⁶³. Comme le souligne Wolfgang Nehring, cet homme est pénétré de la conviction que « la souveraineté lui revient, lui qui incarne l'intelligence la plus développée »¹⁶⁴. En ce sens, Julian se distingue nettement de Basile, son souverain. Le plaisir des sens est une piètre satisfaction pour celui qui, selon les propos du médecin, est en quête d'une « volupté plus intense ». Seul « le pouvoir et la puissance inconditionnée de l'ordre donné » pouvaient le contenter¹⁶⁵. Plus proche en cela du Grand Aumônier, il s'en distingue toutefois par sa relation au monde. Homme d'action¹⁶⁶, Julian ne voit dans l'état du monde que le fruit de l'action intelligente des hommes qui cherchent à le dominer¹⁶⁷. Cette conviction traduit enfin une conception particulière de l'autorité. A la différence de Sigismond, qui pressent la présence du divin dans le monde, Julian ne reconnaît d'autre autorité que celle de son Moi pensant et agissant. Incarnation de l'Intellect tout-puissant, il se sent doué d'un pouvoir et d'une volonté que nul ne semble capable de briser. Cette supériorité conférée à l'intellect humain face à l'intelligence divine fait de Julian le digne héritier de l'empereur Julien l'Apostat, auquel il doit vraisemblablement son nom¹⁶⁸. Habile manipulateur, il ne laisse pas d'enseigner à Sigismond l'histoire sainte, veillant, par ce biais, à lui inculquer la vertu de l'obéissance. S'assurant de sa soumission, il espère obtenir son appui pour gravir les marches du pouvoir. Julian ne semble jamais avoir eu d'autre désir que d'instaurer un ordre politique qui consacre sa propre puissance, dût-il se fondre dans l'ombre d'un monarque incapable ou de son héritier privé de liberté¹⁶⁹. Seule sa mauvaise conscience, entretenue par

¹⁶³ En témoigne cette réplique de Julian au traître Olivier, qui provoque sa chute : « Solange ich dich mit den Augen bändige, werde ich das Gefühl meines Selbst nicht entbehren », T1, p. 350 ; T2, 460.

¹⁶⁴ « [Er glaubt], die Herrschaft stehe mit ihm, dem stärksten Intellekt zu », W. Nehring, « Visionen von Macht und Ohnmacht », *art. cit.*, p. 147.

¹⁶⁵ « Was Ihr sucht », souligne le médecin, « ist schärfere Wollust: Herrschaft, unbedingte Gewalt des Befehls », T1, p. 277 ; T2, p. 399.

¹⁶⁶ « Euer Gnaden sind aus einem heroischen Stoff gebildet », remarque le médecin (T1, p. 277 ; T2, p. 398).

¹⁶⁷ « Durch Taten ist die Welt bedingt », explique-t-il à Sigismond, auquel toute possibilité d'action était jusqu'alors ôtée (T1, p. 309 ; T2, p. 418).

¹⁶⁸ L'empereur Flavius Claudius Julianus, appelé également Julien le Philosophe, a régné au titre d'empereur romain entre 361 et 363 après Jésus-Christ. L'examen des brouillons de *La Tour* montre que l'abandon du prénom Clotald au profit de « Julian » est intervenu seulement au printemps 1921, soit près de neuf mois après les premières esquisses de la tragédie (cf. SW XVI.1, « Entstehung », p. 150, note 21). Ce changement résulte vraisemblablement du souhait de conférer au maître et geôlier de Sigismond un rôle radicalement distinct de celui assumé par le dévoué Clotald dans la pièce de Calderón.

¹⁶⁹ Il convient à ce titre de nuancer l'analyse de Katharina Meiser. Celle-ci veut à tout prix reconnaître en Julian le signe d'une division entre corps et esprit qui est pour elle caractéristique de l'« homme moderne » vivant après la Révolution française (cf. K. Meiser, *op. cit.*, p. 348-349.). Dans la mesure toutefois où Julian a toujours cru en la supériorité de son esprit, il n'a jamais cessé de considérer ce qui relève de la sphère corporelle et matérielle comme des instruments devant servir ses desseins. Dans le refus de reconnaître toute autorité supérieure, de nature divine, – point essentiel que K. Meiser néglige – et dans l'obstination à ne voir dans le monde qu'une matière soumise à sa volonté, on peut reconnaître le signe d'un rapport au monde qui s'est développé dès la Renaissance. Hofmannsthal cherche surtout à dépeindre une forme caractéristique d'*hybris* humaine, qu'illustrent tant le Doctor

l'attente de vingt-deux années, a pu le faire par instants douter de ses ambitieux desseins¹⁷⁰. Apprenant la mort du neveu de Basile et la retraite du Grand Aumônier, il recouvre sa confiance. Ses propos et ses actes reflètent sa conception du monde et d'autrui que plus de vingt ans d'inaction n'ont pu affaiblir.

Le monde ne constitue guère pour Julian qu'une masse informe animée de forces contraires qu'il importe de soumettre par l'esprit. A Olivier, qui a trahi sa confiance, Julian rétorque avec mépris : « J'ai fait du Néant [i. e. d'Olivier et de ses sbires, P. B.] quelque chose – voilà le fruit de ma volonté, même s'il est le seul qu'il m'ait été donné de réaliser ! Cela, canaille, tu ne peux me l'ôter »¹⁷¹. Ces propos ne sont pas sans rappeler ceux du Riche dans le *Grand Théâtre du monde à Salzbourg*. Un brouillon de l'automne 1921, consacré au Riche, prêtait à celui-ci ces propos : « Le monde, ce Néant ! Par ma force, je peux le dominer tout entier »¹⁷². Irrité par la naïveté de sa compagne, la Beauté, il ajoutait : « Hors de moi il n'est rien ! Le reste n'est qu'un chaos dont je fais tes parures »¹⁷³. Cette *hybris* caractérisée fait de tels êtres des rivaux de Dieu. Croyant pouvoir usurper Sa force et Sa volonté, ils s'emploient à faire naître de leur esprit un monde neuf. Celui-ci devient l'annexe de leur être, sur laquelle ils pensent exercer une totale emprise. Dans ce monde soumis, les individus ne sont guère que des instruments dont ils se servent pour leurs propres desseins. « Seul agit celui qui ordonne », s'exclame Julian dans la première version, « les autres ne sont guère que des outils qu'il emploie à sa guise »¹⁷⁴. Jamais il ne s'est comporté autrement à l'égard de Sigismond, comme l'a du reste compris le médecin¹⁷⁵. Sachant aussi bien user des faiblesses d'autrui qu'instrumentaliser leurs passions, Julian se fait fort de neutraliser leur résistance par la

Faustus que le Tamerlan de Marlowe ou encore Cenodoxus, célèbre figure d'un drame baroque de Jacob Biedermann à laquelle Hofmannsthal souhaitait à la même époque consacrer une pièce (Cf. SW XIX, *Xenodoxus*, p. 79-147).

¹⁷⁰ Fin physionomiste, le médecin décèle chez Julian les signes d'une profonde inquiétude dont il devine assez rapidement la source : « Der Gang zeigt mir heroischen Ehrgeiz, in den Hüften verhalten von ohnmächtigem, gigantisch mit sich zerfallenem Willen. Eure Nächte sind wütendes Begehren, ohnmächtiges Trachten. Eure Tagen sind Langeweile, Selbstverzehrung » (T1, p. 277 ; T2, p. 399). L'inaction imposée à Julian pendant vingt-deux années et la préparation minutieuse d'un plan qu'il désespérait, par instants, de pouvoir réaliser, ont fait de lui un être travaillé par des sentiments contradictoires et luttant pour garder la maîtrise de son être.

¹⁷¹ « [I]ch habe aus einem Nichts ein Etwas gemacht – aber dass ich dies gewollt habe, war das Einzige, das mir angestanden hat! Du kannst mir nichts davon rauben, Kanaille », T1, p. 350. Les propos de Julian se veulent volontairement méprisants, puisqu'il avait désigné peu auparavant Olivier et les rebelles à sa solde de « Nichts mit tausend Köpfen », (*ibid.*).

¹⁷² « Die Welt dies Nichts! Ich habe die Kraft das Ganze zu bändigen! », SW X, « Varianten », p. 259

¹⁷³ « [...] es ist nichts außer mir! Der Rest ist Chaos, ich mache daraus deinen Schmuck », *ibid.*

¹⁷⁴ « Nur der Gebietende tut – die anderen braucht er nur nach seiner Willkür, wie Geräte! », T1, p. 340.

¹⁷⁵ Dès sa première entrevue avec Julian, le médecin déclarait à propos de Sigismond : « [Ihr habt] den Sklaven aus ihm gemacht, der im Finstern Euch die Mühle tritt », T1, p. 278. La seconde version, écourtée, de ce dialogue, reproduit néanmoins l'accusation voilée du médecin : « Die Verschuldung an diesem Jüngling, das ungeheure Verbrechen, die Komplizität [...]: alles steht in Eurem Gesicht geschrieben », T2, p. 399.

force. Cette stratégie, clairement énoncée dans la deuxième version¹⁷⁶, rapproche Julian de Basile¹⁷⁷, bien qu'il fasse preuve en la matière d'une plus grande habileté. L'échec de ses plans initiaux, au troisième acte, ne décourage pas Julian. Après avoir cherché à se hisser au pouvoir en provoquant le retour en grâce de Sigismond, il tente de s'appuyer sur Olivier et ses troupes pour renverser Basile¹⁷⁸. Ce faisant, il s'enferme dans une voie qui fait de lui, outre un être sacrilège, l'agent du chaos.

Ses nouveaux desseins deviennent explicites lorsqu'il tente, au quatrième acte, de rallier Sigismond à la révolte populaire qu'il a sciemment portée à son paroxysme. En se désignant comme le père véritable du prince, qu'il a façonné tel un bloc d'argile, Julian révèle toute l'étendue de son orgueil. S'arrogeant les prérogatives de Dieu, il a cru pouvoir imprimer à Ses créatures l'empreinte de sa volonté¹⁷⁹. « Vous vous êtes arrogé un pouvoir sans partage sur une créature de Dieu et c'est Dieu lui-même que vous avez ainsi insulté », s'indigne le médecin dans la première version¹⁸⁰. Ce sacrilège est renforcé, au quatrième acte, par un nouveau stratagème. N'ayant pas pu user des voies légales pour se hisser au sommet du pouvoir, il travaille à dresser les forces en présence les unes contre les autres. Tandis qu'il gagne le soutien de la noblesse pour porter Sigismond au pouvoir¹⁸¹, il attise la révolte populaire afin d'éliminer les vestiges du règne de Basile. Il applique la maxime énoncée par le médecin afin de le mettre en garde : « *Flectere si nequeo superos* – si je ne puis fléchir les puissances célestes – *Acheronta movebo* – alors,

¹⁷⁶ Dévoilant à Sigismond, les glorieuses perspectives auquel il le destine, et évoquant le nombre croissant de ses partisans, Julian ajoute : « [I]ch halte sie dir zusammen : ich bändige die Gewalt mit der Gewalt, den Soldaten mit dem Bauer, das flache Land mit den festen Städten, die großen Herrn mit dem adeligen Aufgebot, das Aufgebot mit den Schweizer Regimentern, die ich auf dich vereidigt habe [...] », T2, p. 455.

¹⁷⁷ Erwin Kobel notait en 1970 « Julian [fasst] die Herrschaft in gleicher Weise wie Basilius [auf], dass nämlich Gewalt mit Gewalt zu bändigen sei » (E. Kobel, *Hugo von Hofmannsthal*, Berlin : Walter de Gruyter, 1970, p. 321).

¹⁷⁸ Comme le fait justement remarquer Jeong Ae Nam, Julian tente tout d'abord d'user des voies légales pour se hisser dans les hautes sphères du pouvoir : « Bei d[em] Vorschlag, [den Prinzen mit Hilfe eines Schlaftrankes ins Schloss zu bringen], beabsichtigt Julian noch nicht, Basilius' Herrschaft zu stürzen, sondern nur Sigismund, den er selbst im Turm geistig erzogen hat, auf den Thron zu erheben, um sich als Lehrer des neuen Königs an der Herrschaft beteiligen zu können. Im Grunde strebt diese Absicht also keinen gewaltsamen Machtwechsel an, sondern die rechtmäßige Thronfolge ». Ce n'est qu'après l'échec de cette tentative qu'il se résout à emprunter d'autres voies : « Da ihm [Julian, P. B.] keine Hoffnung mehr auf die Macht bleibt, plant Julian heimlich eine Verschwörung [...] » (J. A. Nam, *op. cit.*, p. 112-113). Dirigée contre Basile dans la première version, cette conjuration est retournée, dans la seconde, contre les Grands du Royaume qui prétendent s'arroger le pouvoir.

¹⁷⁹ A ce propos, J. A. Nam souligne, à juste titre : « Julian vertritt die blasphemische Auffassung, den Menschen als Gottes Geschöpf als bloße Materie zu verachten », *op. cit.*, p. 115.

¹⁸⁰ « Sie haben geschaltet mit Gottes Geschöpf. Sie haben sich an Gott unmittelbar vergangen », T1, p. 280.

¹⁸¹ La seule différence entre les deux versions réside dans le fait que Julian, tout en attisant la révolte populaire, cherche dans le premier cas à s'appuyer sur la noblesse de cour pour porter Sigismond au pouvoir, tandis qu'il choisit dans le second cas de s'assurer le soutien de la petite noblesse pour renverser Basile. Toutefois, sa stratégie reste la même : il s'agit de dresser les partis en présence les uns contre les autres et d'user de leur discorde pour instaurer le pouvoir de Sigismond et assurer le sien, au titre de premier conseiller.

j'ouvrirai les portes de l'enfer et ferai de ses hôtes mes instruments »¹⁸². En favorisant le chaos politique, Julian s'est commis, selon son propre aveu, avec le diable. Dans la seconde version, il se targue d'être l'agent d'une apocalypse dont il espère bien triompher grâce à son esprit¹⁸³. C'était oublier que les êtres ne sont pas de simples instruments dans ses mains d'apprenti démiurge.

En dédaignant le monde existant, Julian s'est laissé dominer par ses rêves. Cette chimère dissipée, ne s'offre à ses yeux que le spectacle du néant : « J'ai fait remonter la lie du monde à sa surface, mais cela n'a servi à rien ! »¹⁸⁴. Confronté pour la première fois à la résistance d'autrui – celle de Sigismond et celle d'Olivier – Julian découvre la vanité de son entreprise. Son pouvoir n'a jamais reposé que sur de fragiles équilibres susceptibles, à tout moment, de se modifier. Aveuglé par un spectacle d'ombres, il est lui-même devenu celle dans laquelle Olivier a patiemment tramé ses plans. Sa fin rappelle celle du Riche de l'*auto*, qui, appelé par la Mort, voit s'effondrer en un instant ses rêves de grandeur. Pensant exercer sur le monde un pouvoir égal à celui de Dieu, ils en ont ignoré les limites, que seule la mort vient rappeler. Si Julian doit bien son nom à cet empereur romain qualifié de « philosophe » ou « d'apostat »¹⁸⁵, il n'a pas témoigné de la même sagesse ni connu les succès politiques de ce dernier.

Toutefois on ne saurait dire que son action ait été entièrement vaine. Il laisse derrière lui un être qui, s'il s'est imprégné des leçons de son maître, parvient aussi à en tirer des conclusions distinctes. Cette progression se déroule par étapes. De sa confrontation avec Basile résulte une première conception de la souveraineté politique que l'expérience de l'échec l'amène ensuite à réviser.

¹⁸² « Flectere si nequeo superos – wenn ich nicht zu beugen vermag die Gewalt, die oben sitzt – Acheronta movebo – so werde ich die Pforten der Hölle aufriegeln und die Unteren zu meinem Werkzeug machen ». La citation latine, tirée du septième chant de l'Énéide (VII, 312), n'est développée que dans les brouillons du premier acte (cf. SW XVI.1, p. 298). Elle a du reste inspiré d'autres personnes aux XIX^e et XX^e siècles, tels Ferdinand Lassalle (dans un manifeste de 1859) ou encore Sigmund Freud (en exergue de *L'interprétation des rêves*). Chacun en a toutefois tiré un sens différent. Voir sur ce point le commentaire détaillé dans l'édition critique SW XVI.1, « Erläuterungen », p. 514.

¹⁸³ « [Was geschieht ist] der lebendige Beweis meines Tuns [...] – der Jüngste Tag ist da für alle, die die Zeichen der Zeit nicht verstanden haben. – Jetzt stehen die großen Herrn auf den Balkonen ihrer Paläste und pissen vor Angst [...] », T2, p. 454-455. Ces propos témoignent d'un rapprochement sensible de Julian avec la figure d'Olivier. Certaines paroles de ce dernier se retrouvent, dans la seconde version, dans la bouche de Julian (voir par comparaison T1, p. 352-353). Si Hofmannsthal fait d'Olivier une figuration moderne de l'Antéchrist, comme il sera plus loin montré, il peint en Julian un agent du chaos tout aussi redoutable, quoi que plus malchanceux.

¹⁸⁴ « Ich habe das Unterste nach oben gemacht, aber es hat nichts gefruchtet! », T1, p. 351 ; T2, p. 461.

¹⁸⁵ Voir *supra*, note 168.

2. 4. Sigismond à l'école de la souveraineté

L'évolution du prince montre que la conception de la souveraineté résulte avant tout de l'appréhension par un être de son Moi et du monde. De même que le sentiment qu'a Sigismond de lui-même se modifie au cours de la pièce, sa conception de la souveraineté évolue au gré de ses expériences. Cela ressort clairement de la comparaison des troisième et quatrième actes de la pièce. Tout en maintenant des parentés de surface avec la *comedia* de Calderón, Hofmannsthal a profondément modifié le sens de la scène au palais royal. L'échange avec Basile, dans le troisième acte, révèle chez les deux hommes des divergences dans l'appréhension du monde et du pouvoir qui débouchent sur un conflit. Arrachant à son père les attributs du pouvoir, Sigismond se proclame maître du royaume. Cette tentative se solde toutefois par un échec ; maîtrisé, le prince est de nouveau réduit à l'impuissance. Tandis qu'il renoue, dans la première version, avec sa vie de reclus, il est condamné, dans la dernière, à être exécuté. Seule la révolte de certains nobles contre Basile lui vaut, au dernier moment, d'être sauvé. Quoique distinctes, ces deux expériences constituent pour le prince une étape décisive dans la découverte du monde. En découle une appréhension nouvelle de celui-ci, comme du principe de souveraineté.

2. 4. 1. La confrontation avec le roi Basile

Cette rencontre révèle aussi un malentendu foncier à propos de la figure du père et du fondement de la souveraineté. La première constitue aux yeux du prince une puissance qui lui est supérieure, bien qu'il se sente investi par elle. Toute la difficulté était d'identifier les contours de ce père, comme ceux de son être. En tentant d'objectiver ce principe paternel dans un feu de paille, Sigismond espérait en cerner le visage. Frustré de la communion durable avec ce principe, il désirait ardemment la restaurer. Pour ce faire, il lui fallait venir à bout de ce monde – manifesté par la vermine de son cachot – qui semblait faire obstacle à ses desseins. C'est donc avec crainte et espoir qu'il fait face à Basile, en lequel il est invité à reconnaître son père et son roi¹⁸⁶. Cette rencontre le plonge néanmoins dans la perplexité avant de déclencher sa colère. Les propos du prince font clairement état de son souhait : « Laisse ton visage s'ouvrir ! [...] Père, donne-moi le baiser de paix ! Mais auparavant, élève-moi [...] à toi : [...] Mère, père ! Prends-moi avec

¹⁸⁶ « Sigismund », annonce solennellement Julian, « ich habe dir den Besuch deines königlichen Vaters anzukündigen », T1, p. 323 ; T2, p. 429.

toi ! »¹⁸⁷. Cette volonté de restaurer l'union passée se heurte à l'incompréhension de Basile. A Sigismond, qui lui a ouvert son être, le roi reproche de porter un masque. Sa propre conception du père est bien distincte de celle de son fils. De ce dernier, Basile escompte obéissance et soumission absolues. Celles-ci doivent servir ses projets, qui visent, on l'a vu, à entretenir les rivalités entre ses adversaires pour mieux les affaiblir¹⁸⁸. On ne saurait imaginer desseins plus éloignés de ceux du prince.

Les propos de Basile incitent son fils à s'interroger sur la source d'un tel pouvoir¹⁸⁹. L'attitude de cet homme lui rappelle celle de la vermine qui lui disputait la place dans son cachot. Le meurtre de Julian, que Basile l'incite à perpétrer, se confond dans son esprit avec son combat acharné dans sa geôle¹⁹⁰. Or, de même qu'il cherchait à tuer cette vermine qui semblait vouloir l'arracher à lui-même, il souhaite écarter ce père naturel, en lequel il reconnaît les traits de Satan¹⁹¹. Une différence majeure distingue toutefois ces expériences. Contraint autrefois par les murs de la tour, Sigismond jouit, dans cette scène, d'une entière liberté. Résolu à en user, il cherche à soumettre ce monde hostile qui le frustre de la communion avec son père « véritable ». A cette fin, il frappe son père au visage et le fait tomber.

Cette brusque réaction du prince manifeste un changement d'attitude à l'égard du monde. Ces craintes de voir celui-ci l'engloutir laissent place, dans cette scène, à une détermination nouvelle. C'est en s'érigeant en maître de ce monde, avec lequel il se sait intimement lié, qu'il espère pouvoir s'affirmer et soumettre autrui à sa volonté¹⁹². Son père naturel n'est plus qu'une créature sans nom dont il désire être débarrassé¹⁹³. Quant au monde, il devient une simple annexe de son être sur laquelle il entend exercer sa

¹⁸⁷ « Laß schon dein Gesicht vor mir aufgehen! [...] Gib mir den Friedenskuss, mein Vater! Aber zuvor erhöhe mich [...] zu dir! Mutter, Vater! Nimm mich zu dir! », T1, p. 326. Ces propos se retrouvent, de manière plus espacée, dans la seconde version, cf. T2, p. 431.

¹⁸⁸ Cf. T1, p. 328 et p. 317.

¹⁸⁹ « Woher – so viel Gewalt? », demande Sigismond à ce père qui prétend être le principe même de toute vie et maître tout puissant sur celle-ci (T1, p. 325 ; T2, p. 431).

¹⁹⁰ Les propos de Basile éveillent en Sigismond le souvenir de la lutte contre la vermine dans son cachot : « Das ist eines Königs Großheit! die ich mir zu ahnen vermeinte, wenn ich einen Rossknochen schwang überm Getier » (T1, p. 327). A cette remarque succède, dans la dernière version, cette exclamation angoissée : « ruf das nicht auf! ». Elle trahit la crainte du prince de renouer avec son expérience de reclus (T2, p. 433).

¹⁹¹ « Wer bist du, Satan, der mir Vater und Mutter unterschlägt », lance Sigismond à la face de son père (T1, p. 328 ; T2, p. 433). Le geste de frapper Basile au visage a été interprété à juste titre comme le souhait de faire tomber le masque de Basile, tandis que Sigismond lui avait révélé les secrets de son être (cf. Hartmut Heinze, « Hofmannsthal's Trauerspiel *Der Turm* », *art. cit.*, p. 39).

¹⁹² « Ich bin jetzt da! », s'exclame triomphalement Sigismond, « Alles andere ist Gewölle, wie es die Krähen ausspeien! – Ich bin da! – Ich will », T1, p. 329 et T2, p. 434 (ici sous une forme condensée).

¹⁹³ Montrant Basile de la pointe de l'épée qu'il lui a arrachée, Sigismond ordonne aux courtisans qui se sont approchés de lui : « Da, ich will das nicht sehen! », T1, p. 329.

souveraineté¹⁹⁴. Sigismond ne fait que reproduire la conception de la souveraineté de Basile. Parole et actions deviennent des instruments de domination dont le prince désire à présent user. Son attitude se distingue pourtant sur un point. Tandis que Basile définissait son pouvoir comme de droit divin, Sigismond semble écarter toute autorité transcendante. Plus exactement, celle-ci se confond avec la souveraineté dont il se sent investi. Son triomphe est toutefois de brève durée. Enivré par le sentiment de sa puissance, il ne doute pas que celle-ci puisse être contestée. Un assaut des courtisans suffit pourtant à le réduire au silence. Maîtrisé, il est à nouveau plongé dans les vapeurs du narcotique fourni par le médecin.

Quoique cet échec reflète celui du prince dans la *comedia*, il ne saurait être attribué à ce caractère bestial que lui prête Calderón¹⁹⁵ et qu'il conserve en partie dans le fragment de 1904. D'une expérience essentielle, réalisée dans ses jeunes années, Sigismond a seulement tiré des conclusions erronées. Se sentant investi d'une souveraineté innée, que sa brève intuition dans la tour avait semblé confirmer, il a cru pouvoir imposer sa volonté. Jouissant d'une liberté nouvelle, son Moi semble se dilater au point d'éclipser tout ce qui lui est étranger. Toutefois, ses forces sont inversement proportionnelles à sa volonté. Sigismond néglige en outre un fait important. Sa souveraineté, à la différence de celle de Basile, ne fait l'objet d'aucune reconnaissance officielle. Son ignorance des règles encadrant le pouvoir royal, ainsi que sa témérité, le mènent à l'échec¹⁹⁶. Cette expérience constitue pourtant une étape essentielle dans sa progression. Le fait qu'il ait tiré les mauvaises conclusions de ses expériences ne remet pas en cause la teneur de celles-ci. Si l'homme est effectivement investi d'un pouvoir qui l'élève au-dessus des autres créatures, encore faut-il ne pas se méprendre sur sa nature et saisir à quelles fins il convient d'en user. Seule une confrontation répétée au monde et à autrui permet d'accéder à cette connaissance. Le retour de Sigismond dans la tour, comme sa montée sur l'échafaud dans

¹⁹⁴ « Meine Gewalt wird so weit reichen als mein Wille », déclare-t-il aux courtisans, qui n'osent encore réagir. Cf. T1, p. 330 ; T2, p. 435.

¹⁹⁵ Dans une introduction à l'édition française de la *comedia*, Didier Souiller décrit Sigismond en ces termes : « si on le montre se comportant comme une bête brute durant la moitié de la pièce, c'est parce que, littéralement, il a été mal élevé ou, plus exactement, pas élevé du tout ». Puis il ajoute : « Calderón [montre] clairement que, dans l'état de nature, l'homme est un loup pour l'homme [...] ». Sigismond agit donc tout d'abord en « homme violent » car « [l]es conditions de [sa] détention ont tout fait pour exacerber sa soif de vengeance contre son père et ses représentants ». Cf. Calderón, *La vie est un songe*, trad. par Antoine de Latour, introduction de Didier Souiller, Paris : Librairie Générale Française, 1996, p. XXXIII-XXXIV.

¹⁹⁶ On ne peut donc accorder foi aux analyses qui, comme celles de Yoriko Sakurai, ou plus récemment de Katharina Meiser, font de cette révolte de Sigismond contre son père un acte d'affirmation qui lui confère une claire conscience de son être et de sa mission dans le monde (cf. Yoriko Sakurai, *Mythos und Gewalt*, *op. cit.*, p. 18-19, ainsi que K. Meiser, *op. cit.*, p. 358). Bien au contraire, cet épisode témoigne d'une profonde méprise, laquelle constitue cependant une étape indispensable dans la progression du prince.

la dernière version, invite le prince à reconsidérer la nature de ses expériences. Ce changement de perspective l'aide à percevoir le sens de son existence parmi les autres humains.

2. 4. 2. La leçon tirée de l'échec : le rôle du rêve dans la connaissance du monde

Dans son essai consacré à la tragédie, Norbert Altenhofer souligne combien celle-ci se démarque de son modèle caldéronien. Le motif du songe s'y serait mué en un « cauchemar de l'existence », de sorte que le théâtre de l'action humaine ne revêt plus aucune signification transcendante¹⁹⁷. Cela expliquerait que ce motif disparaisse de la dernière version. Une telle opinion n'est pas neuve. Walter Benjamin soulignait déjà qu'Hofmannsthal s'était affranchi de la fonction théologique prêtée au motif du rêve par Calderón¹⁹⁸. Le rêve serait désormais un moyen d'accéder à une sphère originelle bien distincte de l'au-delà chrétien. Revêtant dans la première version un caractère « chthonien » menaçant¹⁹⁹, cette « origine » présenterait, dans la dernière, un caractère moins sombre. Elle y évoquerait la sphère maternelle primitive ou celle de la prime enfance²⁰⁰. Dans chaque cas, cette « origine » serait le creuset de ce « monde plus vrai » auquel le rêve ferait accéder Sigismond²⁰¹. Malgré leurs présupposés théoriques distincts, ces deux analyses insistent sur la distance esthétique et intellectuelle séparant *La Tour* de son modèle. A bien y regarder toutefois, ces deux œuvres présentent de nombreuses parentés qu'on ne saurait négliger. Si des différences existent entre les conceptions du monde et de l'existence exprimées, encore faut-il ne pas se tromper sur leur origine. Cela

¹⁹⁷ « Calderons zentrale Metapher, der Traum, [wird] von Hofmannsthal in das Gegenteil ihres ursprünglichen Sinns verkehrt », explique N. Altenhofer. Le dénouement de la pièce révélerait le sens exact de ce motif : « Hofmannsthals "Stunde der Wahrheit" bringt **nicht die Realisierung eines transzendenten Sinns**, sondern das Dämmern der Erkenntnis, dass der **Alptraum des Lebens** nur noch sich selbst bedeutet, auf nichts Höheres als auf die irdische Existenz [...] verweist », cf. N. Altenhofer, *op. cit.*, p. 65 (nous soulignons).

¹⁹⁸ Résumant dans sa critique de 1928 les spécificités de la pièce de Calderón et de son motif central, Walter Benjamin soulignait : « Dieses zweite Motiv des Titels: der Traum als theologisches Paradigma konnte der neuere Dichter [i. e. Hofmannsthal, P. B.] unmöglich sich aneignen wollen. Und aus seiner gänzlich veränderten Fassung des Traummotivs schien ein neues Drama sich mit zwingender Logik als Variante herauszubilden », W. Benjamin « Hugo von Hofmannsthals *Turm* » (1928), *art. cit.*, p. 98.

¹⁹⁹ « Der Traum [...] hat in der ersten Fassung des "Turms" alle Akzente eines chthonischen Ursprungs », *ibid.*

²⁰⁰ « [A]ll das, was nebelhaft, urmütterlich um frühe Kindheit braut », telle serait la sphère avec laquelle Sigismond parviendrait, dans la seconde version, à renouer. L'accès à celle-ci ne lui serait toutefois plus ménagé par le rêve mais par l'usage d'un « langage originel » dont « les enfants, les visionnaires [...] les fous » ou bien les martyrs seraient les seuls à pouvoir encore user (*ibid.*, p. 99).

²⁰¹ Dans sa première critique de 1926 à propos de la première version, Walter Benjamin notait : « Wo [der Traum] bei Calderon, wie ein Hohlspiegel, in einem unermesslichen Grunde die Innerlichkeit als transzendenten siebenten Himmel aufreißt, da ist bei Hofmannsthal er eine wahre Welt, in welche ganz und gar die Wachwelt hineinwandert », « Hugo von Hofmannsthal, "Der Turm". Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen », 1926, *art. cit.*, p. 31.

implique de cerner avec précision le motif central de la pièce. Le rêve est à *La Tour* ce que le spectacle était au *Grand Théâtre du monde à Salzbourg* : un moyen d'appréhender la nature réelle de l'homme et du monde. Pour le montrer, il convient d'examiner les propos de Sigismond qui témoignent d'une appréhension nouvelle de son être, dont découle une conception spécifique du monde.

Le nouvel exil dans la tour, dans la première version, provoque chez le prince un changement d'attitude. C'est avec détachement qu'il accueille les paroles de Julian comme les menaces d'Olivier, lequel surgit dans la tour après avoir mortellement blessé ce dernier. « Je suis mon propre père et fils, et vis en harmonie avec moi-même », explique-t-il à présent²⁰². Cette allusion au motif chrétien de l'incarnation traduit une nouvelle conception de son être qui, d'intuition première, est devenue conviction. Incarnation de ce principe paternel et divin, il le manifeste aussi dans la sphère des humains. L'esprit, grâce auquel il s'élève à ce principe, n'est point distinct en nature de cette âme qu'il évoquait dans le premier acte²⁰³. Il désigne cette part de l'âme qui s'est retournée vers sa source pour la contempler. Ainsi s'instaure un contact permanent entre la part spirituelle de Sigismond et le principe qui en est la source²⁰⁴. Ecrin renfermant ce principe divin, son être est aussi le miroir dans lequel ce dernier se reflète et se manifeste à autrui. En 1895, on l'a vu, Hofmannsthal exprimait l'intuition que « Dieu habite le corps de façon bien plus miraculeuse qu'un roi son palais, si somptueux soit-il »²⁰⁵. C'est une idée analogue qu'exprime Sigismond en se frappant la poitrine : « [je suis] seigneur et roi de cette tour pour l'éternité »²⁰⁶. La découverte de la présence en lui du divin ponctue sa quête de l'identité paternelle. Point d'intersection entre le fini et l'infini, son être est le support et le signe du principe divin. Aussi aurait-on tort d'interpréter la remarque de Sigismond comme le souhait de se soustraire définitivement au monde des humains²⁰⁷. Elle montre qu'il a su surmonter ses craintes passées en découvrant en son être le principe

²⁰² « Ich bin mein eigener Vater und Sohn und lebe mit mir in Eintracht », T1, p. 346.

²⁰³ Cf. T1, p. 267 ; T2 391.

²⁰⁴ Ainsi s'éclaire le sens de cette remarque de Sigismond qu'il tient d'ailleurs de Julian : « Eitel ist alles, außer der Rede zwischen Geist und Geist » (T1, p. 338 ; T2, p. 453). Julian conférait bien entendu un tout autre sens à cette phrase. Ce point sera plus loin précisé. Voir *infra*, p. 2. 4. 4.

²⁰⁵ « Viel wunderbarer wohnt Gott in des Menschen Leib als ein König in einem noch so wundervollen Palast », RA3, *Aufzeichnungen*, 1895, p. 409. Cette phrase avait déjà citée dans le quatrième chapitre au paragraphe 3. 5. 3.

²⁰⁶ « [Ich bin] Herr und König auf immer in diesem festen Turm! », T1, p. 339.

²⁰⁷ Tel est pourtant le sens que confèrent Grete Schaeder (« Hofmannsthals Weg zur Tragödie », *art. cit.*, p. 336), Norbert Altenhofer (*art. cit.*, p. 72) et plus récemment Katharina Meiser (*op. cit.*, p. 359) aux propos de Sigismond. Cette interprétation déforme toutefois le sens que revêt dans cette scène le motif de la tour. Les prémisses de cette évolution sémantique du motif avaient été mises à jour lors de l'étude du deuxième acte de la pièce. Voir *supra*, paragraphe 1. 2.

paternel qu'il tentait vainement de cerner. De cette découverte résulte une appréhension nouvelle du monde qu'il tente d'exposer à Julian. Il se réapproprie pour ce faire les propos de ce dernier, qui l'avait comparé aux astres dominant le monde²⁰⁸. Leur échange rappelle celui du Maître et du Monde dans *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg*. Il permet en outre de comprendre le sens conféré dans cette pièce au motif du rêve.

« Pour les étoiles, tout n'est que présent qui s'engendre continûment. Elles ne connaissent pas les souffrances de l'homme misérable, qui se consume en attente et demeure figé dans l'indécision, tandis qu'une force surhumaine s'approche pour le broyer en écrasant tout sur son passage »²⁰⁹. Ce portrait de l'homme, dont le parcours hésitant le mène inexorablement à la mort, rappelle la condition tragique des mortels. Le contraste avec les astres, pour lesquels tout n'est qu'Être qui se déploie, était encore plus marqué dans un brouillon. Dans la perspective des hommes, y lit-on, le Devenir le dispute à l'Être et engendre maints tourments²¹⁰. En dépit de sa gravité, cette remarque, rappelle celle, plus ironique, du Monde, dans l'*auto sacramental*. Le spectacle offert par les hommes lui rappelait le mouvement désordonné d'insectes. « C'est un permanent devenir sans but »²¹¹, ajoutait-il dans un brouillon, provoquant cette objection du Maître : « Ce qui, à tes yeux, est Devenir, représente, aux miens, l'Être »²¹². Hôtes de la sphère céleste, le Maître et les astres adoptent la même perspective. Celle-ci, comme l'explique Sigismond, est aussi partagée par l'homme qui rêve. Se délectant des richesses de son être, il en tire la substance du monde, qu'il engendre à nouveau²¹³.

On aurait tort de tenir ce monde né du songe pour une pure invention de l'esprit. La parenté manifeste des vues dans les deux œuvres invite à considérer les propos de Sigismond dans un sens différent. De même que la société des humains ne se distingue pour le Maître que d'un degré dans son déploiement, le monde engendré par le songe n'est pas fondamentalement distinct de celui appréhendé par l'homme éveillé. Dans le

²⁰⁸ Cf. T1, p. 339. La refonte du quatrième acte, dans la seconde version, a conduit toutefois à la suppression de ce passage.

²⁰⁹ « Ihnen [den Sternen, P. B.] ist alles Gegenwart, die sich gebiert – die Qualen, die dem niedrigen Menschen geschehen mit Harren und Stocken, und dass ihn zermalmen will mit zermalmendem Heranschreiten ein Übergewaltiges – derer sind sie ledig », T1, p. 339.

²¹⁰ « Ihnen ist alles Gegenwart, die sich gebiert – die Qualen des Werden – Sein sind ihnen erspart », peut-on lire dans ce brouillon. Cf. SW XVI.1, « Varianten », p. 351.

²¹¹ Comparant la vie des hommes à une ronde de fous (« Narrentanz »), le Monde expliquait : « Es ist [...] ein beständiges Werden, sie kommen an kein Ziel ». Cf. SW X, « Varianten », p. 168.

²¹² « Vor dir ist es Werden, vor mir ist es Sein », *ibid.* On pourra aussi se reporter au paragraphe du quatrième chapitre qui commente ces citations. Voir *supra*, chapitre 4, paragraphe 3. 5. 2.

²¹³ Continuant à se référer aux enseignements de Julian, qui lui montrait les étoiles, Sigismond explique : « Ihresgleichen aber, so sprachest du, mein Lehrer, – ihresgleichen in Auserwählung ist eines träumenden Menschen herrliche Brust, die aus sich selber die Welt schafft, genießend ihres innersten Selbst », T1, p. 339.

premier cas, il figure sous une forme ramassée qui renferme toutes ses configurations possibles. Dans le second, il est l'une de celle-ci saisie dans l'espace et le temps. Dans la mesure toutefois où le principe spirituel inscrit en chaque homme procède du divin, la société des humains participe aussi de ce principe. Elle en est l'expression déployée. Par la répétition du jeu, le Maître pouvait découvrir toutes les configurations possibles de cette société humaine. Celles-ci manifestaient en retour les richesses inépuisables de son être. Dans *La Tour*, l'image du jeu de la vie sur la scène du monde a laissé place au motif du songe, qui y assume un rôle identique. Le rêve est à Sigismond ce que le spectacle était au Maître : un moyen d'appréhender le monde sous ses différents aspects.

L'alternance d'instant d'exception, durant lesquels Sigismond se croyait soustrait aux limites du monde, et de retombées brutales dans celui-ci, engendrait de grandes souffrances. La répétition de cette expérience l'incite toutefois à reconsidérer sa signification. Loin d'être un pur mirage, comme veut le lui faire croire Julian, elle lui permet d'envisager la réalité selon deux modalités distinctes. Grâce au rêve, il peut s'élever au-dessus de l'apparence sensible du monde pour en appréhender l'expression ramassée. Celle-ci contient l'ensemble de ses formes possibles mais non déployées. Le rêve permet donc aussi d'envisager des alternatives à la configuration du monde dont l'être fait l'expérience à l'état de veille. La réalité n'apparaît alors plus comme quelque chose de figé mais comme le fruit du déploiement permanent d'un principe spirituel – Etre, Père ou Dieu – dans la matière. Dès lors, toute chose est et signifie en même temps cette modalité non déployée d'elle-même. On ne saurait donc affirmer connaître une chose – un objet aussi bien qu'une société ou un Etat – en envisageant la seule forme qu'elle revêt à un instant donné. « Nous ne connaissons réellement aucune chose », explique Sigismond « et il n'est rien dont on ne puisse dire qu'il est de même nature que nos songes »²¹⁴. En lui faisant croire qu'il était le jouet de ses rêves, Julian et Anton l'ont paradoxalement aidé à saisir la signification de ses expériences et la nature du monde qui en était l'objet. Cette découverte lui permet aussi d'acquérir une distance suffisante à l'égard de la réalité changeante des humains. C'est la leçon qu'il retire de son bref séjour au palais. « A présent, je n'encours plus le risque de voir l'apparence se révéler comme telle à mes yeux », confie-t-il à Julian²¹⁵. Le mirage de la toute-puissance, qui l'avait

²¹⁴ « Wir wissen von keinem Ding, wie es ist, und nichts ist, von dem wir sagen könnten, dass es anderer Natur sei als unsere Träume », telle est la « vérité » (« Wahrheit ») à laquelle Julian, sans le vouloir, a permis à Sigismond d'accéder, cf. T1, p. 348.

²¹⁵ « [J]etzt laufe ich nimmer Gefahr, dass der Wahn als ein Wahn sich ausweist! », T1, p. 339 ; T2, p. 453.

abusé, a fait place à la découverte du fondement réel de son être. L'expérience alternée du monde et du rêve a révélé au prince une autre forme d'apparence, conçue comme apparition de l'Être dans le monde. Qu'en est-il toutefois de la seconde version, dans laquelle le motif du rêve a disparu ?

Le nouvel exil dans la tour laisse place, dans la pièce de 1927, à une scène d'exécution publique. Alors que le bourreau s'apprête à remplir son office, une révolte éclate, grâce à laquelle Sigismond est sauvé. L'échange avec Olivier, qui a trahi Julian, a lieu cette fois au palais après l'abdication de Basile. Une lecture attentive révèle chez Sigismond une évolution analogue à celle constatée dans la première version. A Olivier, qui se targue de l'avoir arraché à ses bourreaux, Sigismond réplique : « Je suis passé de l'autre côté d'un mur, d'où j'entends tout ce que vous dites mais où vous ne pouvez m'atteindre, et je demeure à l'abri de vos coups »²¹⁶. La conscience d'entretenir par son esprit un lien permanent avec le principe dont il procède lui permet d'affronter avec détachement les menaces du rebelle²¹⁷. La même remarque succédait, dans la première version, aux propos de Julian soutenant qu'il était le jouet de ses rêves²¹⁸. L'expérience de l'échafaud assume donc la même fonction que le motif du rêve. Comme celui-ci, elle fait accéder Sigismond à une connaissance approfondie du réel et de son être. Aussi ne peut-on affirmer, comme Norbert Altenhofer, que l'inadéquation du motif du rêve aux conceptions exprimées par cette œuvre est la cause de son abandon dans la dernière version. Ces conceptions ne divergent pas d'une version à l'autre, même si elles demeurent plus implicites dans la seconde. L'emploi de ce motif, comme celui du jeu dans l'*auto*, révèle l'importance que revêtent pour Hofmannsthal l'œuvre de Calderón et le théâtre baroque catholique. Pour autant, les deux auteurs n'expriment pas forcément les mêmes conceptions métaphysiques.

²¹⁶ Voici la réplique intégrale de Sigismond : « Ja, sie hatten meinen Kopf schon anderswo hingelegt. Dadurch, wie wenn einer einen eisernen Finger unter den Türnagel steckt, haben sie vor mir eine Tür ausgehoben, und **ich bin hinter eine Wand getreten, von wo ich alles höre, was ihr redet, aber ihr könnt nicht zu mir, und ich bin sicher vor euren Händen** » (nous soulignons), cf. T2, p. 464.

²¹⁷ La remarque « eitel ist alles außer der Rede zwischen Geist und Geist », est reprise sans modification dans cette seconde version. Cf. T2, p. 453.

²¹⁸ Dans la première version, la réplique citée deux notes plus haut était identique, à l'exception de la première phrase, qui fait référence à l'instrumentalisation du motif du rêve par Julian et son valet : « **Sie haben zu mir gesagt: du hast geträumt, und immer wieder: du hast geträumt!** Dadurch, wie wenn einer einen eisernen Finger unter den Türnagel steckt, haben sie vor mir eine Tür ausgehoben [...] » (nous soulignons), cf. T1, p. 349.

2. 4. 3. Aspects métaphysiques d'une leçon

Norbert Altenhofer expliquait qu'Hofmannsthal inversait la signification prêtée par Calderón au rêve pour en faire le révélateur d'une réalité désertée par la transcendance. Les analyses précédentes ont toutefois montré qu'il n'en est rien. Comme chez Calderón, le rêve permet à Sigismond d'appréhender un principe divin qui transcende la sphère de l'humain tout en s'actualisant en et par celle-ci²¹⁹. Cela étant, ce motif exprime une conception du monde qui se distingue de celle exposée dans la *comedia*. Comme *El gran teatro del mundo*, cette pièce trahit, par-delà sa conformité aux dogmes chrétiens, une influence rémanente de l'idéalisme platonicien. La pièce distingue la sphère terrestre de celle, céleste, qui est le séjour du divin²²⁰. L'existence dans la première consiste en une « expérience superficielle et illusoire [...] des choses qui peut se comparer à un songe »²²¹. La mort à cette vie d'illusion permet aussi l'éveil à la vie dans l'au-delà, qui, dans la perspective chrétienne, garantit la proximité éternelle avec Dieu. Cette appréhension du monde, qui instaure une claire hiérarchie entre les sphères terrestre et céleste, fait place, dans *La Tour*, à une autre conception. L'expérience alternée du rêve et de la veille permet à Sigismond d'appréhender les sphères spirituelle et sensible comme totalement imbriquées. La réalité consiste pour lui en une manifestation continue du principe paternel ou divin dans le temps et l'espace. La sphère terrestre n'est que le pendant déployé de celle du divin et permet à l'homme d'appréhender durablement ce qu'il ne saisit, sinon, qu'à la faveur d'une intuition ou d'un songe. Il n'est point de différence ontologique entre ces deux sphères, seulement une différence de degré dans leur déploiement. Elles sont une et même réalité, perçue sous deux modalités distinctes. Ces conceptions métaphysiques ne diffèrent point de celles mises à jour dans l'*auto*. Elles offrent une alternative à la hiérarchie entre les sphères établie par Calderón. Ce faisant, elles se démarquent aussi des présupposés métaphysiques sur lesquels Benjamin fonde ses remarques sur le rêve et bâtit son essai sur le « Trauerspiel ».

²¹⁹ Rappelons que Calderón, malgré ses emprunts à la pensée platonicienne, se conformait scrupuleusement à la définition thomiste de l'être humain. Celle-ci pose l'homme comme l'union d'une âme – principe spirituel émanant de Dieu – et d'un corps par lequel cette âme s'inscrit dans le monde fini, lui-même création divine. Sur ce point, on peut constater une parenté entre le dramaturge espagnol et Hofmannsthal, qui, on l'a montré, demeure fidèle à cette conception de l'humain.

²²⁰ Cf. Roland Quilliot (*L'Illusion*, Paris : Presses Universitaires de France, 1996, p. 35), cité par Didier Souiller dans l'introduction à l'édition française de *La vie est un songe* de Calderón (Calderón : *La vie est un songe*, op. cit., p. XLV).

²²¹ Cf. Didier Souiller, introduction à *La vie est un songe* (op. cit., p. XLV-LXVI).

Benjamin et Hofmannsthal ont en commun de réfléchir à l'articulation des principes de l'Être et du Devenir. C'est en définissant le concept « d'origine », dont il fait procéder sa réflexion sur le « Trauerspiel », que Benjamin décrit sa façon d'appréhender cette articulation²²². L'origine « désigne ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin »²²³. Elle doit donc être appréhendée comme quelque chose d' « inachevé », en constant déploiement²²⁴. On retrouve ici une idée proche de celle de l'*auto*. Celui-ci révélait que l'Être et le Devenir n'étaient que deux modes de perception d'une même réalité²²⁵. Toute chose peut être considérée comme « vraie » à partir du moment où on l'appréhende comme un donné soumis à un déploiement constant²²⁶. Chez Benjamin comme chez Hofmannsthal, on retrouve l'articulation entre une sphère de l'Être (ou des idées) et une sphère sensible qui rappelle l'idéalisme platonicien. La différence tient à la façon dont la première se manifeste dans la seconde et se révèle ainsi à l'humain. Pour saisir l'origine du monde et des choses, il faudrait, selon Benjamin, que l'homme soit capable d'envisager l'histoire du monde dans sa totalité, c'est-à-dire une fois achevée²²⁷. « L'origine » explique Benjamin « ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel »²²⁸. Constituant aussi le foyer de la Vérité, elle ne peut être approchée ni par une démarche réflexive ni par l'intuition, mais seulement par une voie qu'on ne saurait qualifier autrement que mystique. Elle ne se révèle qu'à celui qui meurt à son Moi pensant pour renaître en elle²²⁹.

²²² Cette définition du concept d' « origine » figure au centre de la préface de l'essai sur le « Trauerspiel », dont Hofmannsthal avait lu un exemplaire manuscrit. Celui-ci ne contenait certes pas encore l'introduction développée que contient le texte final, publié pour la première fois en 1928. D'après les recherches menées par U. Nicolaus, le manuscrit dont disposait Hofmannsthal – qui n'a pu être retrouvé – présentait aussi une introduction qui, à défaut d'être aussi élaborée, ne pouvait manquer d'explicitier le concept d'origine figurant dans le titre de l'essai. Cf. Ute Nicolaus, *op. cit.*, p. 135-136, note 660.

²²³ « Im Ursprung wird [...] dem Werden und Vergehen des Entsprungenen gemeint », cf. Walter Benjamin, GS I.1, p. 226 et W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 43 [cité ensuite *Origine*].

²²⁴ Sie [i. e. die Rhythmik des Ursprünglichen, P. B.] will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, **als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes** andererseits erkannt sein » W. Benjamin, GS I.1, p. 226 (nous soulignons).

²²⁵ Voir la remarque du Maître au Monde rappelée dans la note 210.

²²⁶ « [E]s ist alles wahr Ding » précisait un autre brouillon, esquissant l'échange final entre le Riche et le Mendiant, « aber es ist alles Ding auch Wachstum aufs Ziel [...] darum ist alles Weg [...] », SW X, « Varianten », p. 160.

²²⁷ « In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt », W. Benjamin, GS, I.1, p. 226.

²²⁸ « Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen », *ibid.*

²²⁹ Dans un paragraphe précédent, Benjamin précisait sa conception de la relation du monde empirique à la sphère des idées, à laquelle s'articule celle du concept d'origine. Il y précisait alors : « Das Sein der Ideen kann als Gegenstand einer Anschauung überhaupt nicht gedacht werden, auch nicht der intellektuellen ». Puis il ajoutait : « Die Wahrheit ist ein aus Ideen gebildetes intentionsloses Sein. Das ihr gemäße Verhalten ist demnach nicht ein Meinen im Erkennen, sondern ein in sie Eingehen und Verschwinden », W. Benjamin, GS I.1, p. 215 ; 216.

Il ne faut guère davantage pour révéler les différences avec les conceptions d'Hofmannsthal. Chez celui-ci « l'origine » n'est autre que le principe divin, source du monde et des êtres. Ce principe, que Sigismond nomme aussi son père, peut être saisi de deux façons : soit par l'intuition, soit par l'expérience répétée du monde. L'une comme l'autre aident à saisir ce principe sous une forme ramassée. Les limites sensibles des choses permettent quant à elles de manifester ce principe qui s'y exprime. Ce dernier est certes soustrait aux limites des choses. Pour autant, seules celles-ci le rendent perceptibles aux humains, comme l'obstacle qui crée l'ombre permet de saisir la source lumineuse. Il en va ainsi du corps de Sigismond, qui révèle la présence de son âme, principe spirituel procédant du divin²³⁰. Il aura fallu au prince l'expérience d'un premier échec pour se rendre compte de sa méprise. Ce qu'il cherchait à rejoindre en négligeant les frontières du monde ne pouvait être atteint qu'en se plongeant en lui. Seule l'alternance de l'intuition et de l'expérience sensible, du rêve et de la veille, permet de saisir la manifestation du principe divin. Le secret du monde s'offre à l'homme qui sait déceler dans le spectacle déroutant du Devenir la manifestation de l'Être. Point n'était besoin d'une théorie de l'origine pour dépasser l'antinomie apparente entre l'Être et le Devenir.

Hofmannsthal n'avait d'ailleurs pas attendu Benjamin pour le faire, comme l'a déjà révélé l'analyse de l'opéra *La Femme sans ombre*, achevé en 1915. Cette œuvre constituait un premier bilan d'une réflexion dont l'écrivain a retracé les étapes dans le recueil *Ad me ipsum*. La citation de Grégoire de Nysse, en exergue, n'exprimait alors que le point de départ de cette réflexion, non le terme. Le père cappadocien s'est efforcé d'infléchir la pensée néo-platonicienne afin qu'elle soit compatible avec les dogmes chrétiens²³¹. Benjamin, à l'inverse, se démarque de ces derniers en demeurant fidèle aux principes de la pensée platonicienne²³². Hofmannsthal, qui se réapproprie celle-ci, en déduit des conséquences éthiques étrangères à cette tradition. Il n'enseigne pas davantage ce « désabusement » (« desengaño ») par lequel le Sigismond de Calderón se détache affectivement du monde pour n'œuvrer qu'à l'obtention du salut. Dans *La Tour*, la leçon

²³⁰ C'est ce que montrait de façon imagée le prologue de l'*auto* introduisant la pièce enchâssée.

²³¹ Ce point a déjà été rappelé dans le deuxième chapitre. Voir *supra*, chapitre 2, paragraphe 3. 4.

²³² En témoigne cette remarque par laquelle Benjamin tente de s'affranchir des démarches réflexive et intuitive pour appréhender l'« origine » de toute chose : « Die Ideen sind in der Welt der Phänomene nicht gegeben. Es entsteht also die Frage, [...] ob die Überantwortung jeder Rechenschaft von der Struktur der Ideenwelt an eine vielberufene Anschauung unumgänglich ist. Wenn irgendwo die Schwäche, welche jede Esoterik der Philosophie mitteilt, beklemmend deutlich wird, so ist es in der "Schau", die den Adepten von allen Lehren neuplatonischen Heidentums als philosophische Verhaltensweise vorgeschrieben wird », W. Benjamin, GS I.1, p. 215.

tirée d'une observation attentive du monde sert au contraire de guide à une action politique éclairée.

2. 4. 4. Conséquences éthiques d'une leçon

L'expérience alternée du monde et du rêve a permis à Sigismond de découvrir la nature de la réalité, laquelle s'exprime selon différentes modalités. A cette conception s'oppose celle d'une réalité à l'avènement de laquelle Julian pense avoir œuvré : « Désormais, le pouvoir gît tout entier à tes pieds, la toute-puissance est à portée de main – la réalité, sublime ! »²³³. Cette dernière ne tarde pourtant pas à révéler sa véritable nature. Apparence trompeuse derrière laquelle se cache le néant, elle n'a pas plus de consistance qu'un songe évanescent. Or, de même que l'expérience individuelle peut donner naissance à des conceptions distinctes de la réalité, le rêve peut orienter les individus dans deux directions opposées : l'une rapproche de la source du réel, l'autre l'en éloigne. L'homme qui songe s'engage sur une voie qui relie l'Être au Néant.

L'échange entre Sigismond et Julian au quatrième acte rappelle celui entre le Riche et le Mendiant dans la dernière partie de l'*auto*. Au Riche, consterné de voir s'évanouir ses rêves de grandeur, le Mendiant rappelait qu'il avait pourtant côtoyé en permanence la vérité. Seule l'illusion de puissance lui avait fait emprunter la mauvaise direction et s'enivrer d'apparences trompeuses. « Toute chose est réelle » rappelait un brouillon de la scène, « mais toute chose consiste aussi en une croissance vers un but, qu'il soit un accomplissement ou un appauvrissement. C'est la raison pour laquelle la vie tout entière est un chemin sur lequel il convient d'adopter la bonne direction »²³⁴. L'évolution diamétralement opposée de Sigismond et de Julian, qui reflète celle du Mendiant et du Riche, exprime une loi essentielle. Le déploiement continu du spirituel dans la matière n'est pas le fruit d'un processus mécanique. Il résulte au contraire des choix et des actes des humains. En cédant à son rêve de puissance, Julian n'a obtenu qu'un redoublement des apparences fugitives qui masquent le principe du monde au lieu de le dévoiler.

A l'image du Riche, Julian fait de son esprit le siège d'un pouvoir inégalable. Les êtres qui l'entourent constituent à ses yeux un matériau informe qu'il croit pouvoir soumettre à sa volonté²³⁵. Usurpant le rôle et la place de Dieu, il désire reproduire l'acte de la

²³³ « Jetzt aber ist Herrschaft vor dir hingebreitet, Allmacht greifbar – Wirklichkeit, goldene! », T1, p. 338.

²³⁴ « [E]s ist alles wahres Ding, aber es ist alles Ding auch Wachstum aufs Ziel, ist Erfüllung oder Leerung; darum ist alles Weg u[nd] es gilt die rechte Richtung zu fassen », SW XVI.1, « Varianten », p. 160.

²³⁵ Tout au plus feint-il, par stratégie, de reconnaître l'autorité de Basile, attendant le moment propice pour porter Sigismond sur le trône et prendre, à ses côtés, le contrôle effectif du pouvoir.

Création selon ses propres desseins²³⁶. Méprisant toute autre autorité que la sienne, il entreprend des démarches qui le détournent de la vérité au lieu de l'en rapprocher. Sigismond, qui l'a bien compris, refuse d'être mêlé à des intrigues dont il connaît par avance l'issue²³⁷. Aussi convient-il de corriger une méprise assez répandue à son propos. Sigismond est fréquemment désigné dans la critique comme représentant le « monde spirituel », refusant à ce titre de se lier au monde et aux humains²³⁸. Pour plusieurs interprètes, sa tentative d'orienter l'avenir politique du royaume de Pologne, dans la première version, se solde par un échec prévisible. « Sigismond échoue dans son projet car en tant que représentant de principes tels que l' « Esprit » ou la « Totalité », il demeure nécessairement coupé de toute réalité socio-politique », peut-on lire chez Katharina Meiser²³⁹. Conformément à la perspective adoptée dans la pièce, « [e]sprit et réalité » demeurerait, selon elle, « incompatibles »²⁴⁰. Cette interprétation ne tient toutefois pas compte de l'évolution de Sigismond dans la pièce. Dans le quatrième acte, il s'appréhende comme point d'intersection de l'esprit et du corps, du Fini et de l'Infini. La doctrine thomiste de l'incarnation constitue le fondement des conceptions anthropologiques de l'auteur, et ce, au moins depuis *La Femme sans ombre*²⁴¹. Sigismond est le seul personnage de la pièce à avoir saisi cette « merveille de notre monde » qui consiste en l'union du spirituel et du sensible²⁴². Julian, à l'inverse, n'a cessé de mépriser le monde matériel et humain comme des outils au service de ses grandioses projets. Refusant de voir dans le monde autre chose que le sceau de ses actes et le reflet de sa puissance, il n'a pas su y déceler l'empreinte du divin. Sigismond doit pourtant à Julian d'avoir été placé dans des situations qui l'ont fait progresser dans sa compréhension du monde et arrêter des choix. Le premier consiste à se détourner de la voie que suit Julian et qui le mène au

²³⁶ En témoignent ses propos par lesquels il s'érige en « auteur » de cette créature qu'est Sigismond : « [...] Höre, mein Sohn! Denn von mir bist du, deinem Bildner, nicht von dem, der den Klumpen Erde dazu hergegeben hatte, noch von ihr, die dich unter Heulen geboren hat [...]: ich habe dich geformt für diese Stunde » (T1, p. 337). Plus loin, il l'appelle encore « mein Geschöpf » (T1, p. 350).

²³⁷ « Ich verstehe, was du willst », explique Sigismond, « aber ich will nicht. Ich habe mit deinen Anstalten nichts zu schaffen » (T1, p. 340). Ces propos sont repris à l'identique dans la seconde version (T2, p. 455).

²³⁸ C'est notamment le cas de Grete Schaefer, qui voit dans la « pureté de son esprit contemplant » (« die Reinheit des betrachtenden Geistes »), la source de la « réelle grandeur » (« echte Größe ») de Sigismond (cf. G. Schaefer, « Hofmannsthals Weg zur Tragödie », *art. cit.*, p. 337). Cette idée se retrouve chez William H. Rey (« Tragik und Verklärung des Geistes », *art. cit.*, p. 169), Wolfgang Nehring (« Macht und Ohnmacht », *art. cit.*, p. 148) et Katharina Meiser (*op. cit.*, p. 356 et p. 359).

²³⁹ « Sigismunds Vorhaben scheitert, weil er als Repräsentant der Prinzipien "Geist", "Totalität" notwendig von der gesellschaftspolitischen Wirklichkeit ausgeschlossen ist », K. Meiser, *op. cit.*, p. 359.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Voir *supra*, chapitre 2.

²⁴² Alors qu'il travaille au dernier acte de *La Tour*, Hofmannsthal note dans ses carnets : « Es gibt zwei wunderbare Dinge auf der Welt: das Geistige und das Sinnliche – und ihre Einheit », RA3, *Aufzeichnungen*, p. 578.

néant. Il ne s'agit pas de tourner le dos au monde mais de s'affranchir d'une conception de celui-ci qui conduit à des actes vains. L'intention qui accompagne cette décision, est quant à elle, clairement exposée.

Olivier, qui tente de rallier le prince à sa cause, se voit opposer le même refus qu'à Julian pour des raisons similaires. Sigismond ne doute certes à aucun instant de la détermination d'Olivier à anéantir l'ordre, décadent, sur lequel règne Basile. Il n'est pas moins convaincu de la vanité de cette entreprise. Reposant sur le principe exclusif de la violence, celle-ci ne pourra qu'appeler la violence et engendrer le chaos, comme il sera plus loin montré²⁴³. Les propos par lesquels Sigismond reproche à Julian d'être le jouet de mirages, sont, dans la dernière version, retournés contre Olivier²⁴⁴. Le prince connaît ici une situation similaire à celle du Mendiant dans l'*auto*. Après avoir renoncé à la violence, il entend gagner une contrée qui demeure préservée des actes d'esprits égarés. Aux êtres révoltés qui l'enjoignent de rester avec eux, il répond : « Je vais quitter ces lieux avec vous. [...] Je devine une vaste et accueillante contrée. Elle respire la terre et le sel. C'est là que je vais me rendre »²⁴⁵. Cette intention est en tout point identique dans les deux versions. La principale différence réside dans le fait que Sigismond parvient, dans la première, à la mettre en pratique, tandis qu'on l'en empêche dans la seconde. Ses desseins n'en sont pas moins très précis. Il s'agit de poser les bases d'un ordre manifestant le principe dont procède le monde et la société des humains²⁴⁶. Cette entreprise implique une redéfinition des principes de souveraineté et d'obéissance et celle du sens de la vie en société²⁴⁷. Elle est subordonnée à la reconnaissance de ce « père commun à tous les hommes » qui est le fondement véritable de toute autorité²⁴⁸. Sigismond ayant reconnu avant ses congénères cette autorité, il se donne à présent pour mission d'en dévoiler l'existence au plus grand nombre.

Aux rebelles venus le libérer, Sigismond répondait dans un brouillon : « Je veux être votre roi, en vertu de ma vocation intérieure »²⁴⁹. Dans une note contemporaine,

²⁴³ Voir *infra*, troisième sous-partie.

²⁴⁴ « Deine Augen sind vermauert mit dem, was nicht ist », explique Sigismond à Julian dans la première version. Dans la seconde, cette réplique est destinée à Olivier. Cf. T1, p. 350 et T2, p. 465.

²⁴⁵ « Ich [...] werde mit euch hinausgehen. [...] Ich spüre ein weites offenes Land. Es riecht nach Erde und Salz. Dort werde ich hingehen », T1, p. 355 ; T2, p. 461.

²⁴⁶ Un brouillon exprimait ce souhait de manière explicite : « Darum, weil ich weiß, wie alles beschaffen ist, vermag ich handelnd das Wesen zu bewirken », SW XVI.1, « Varianten », p. 320.

²⁴⁷ « Dort wo wir hingehen », explique Sigismond, « wird gehorsamt ehe befohlen war, und gemäht ohne Hoffnung aufs Nachtmahl » (T1, p. 357).

²⁴⁸ Une note, qui anticipait vraisemblablement le contenu du cinquième acte, plaçait dans la bouche de Sigismond cette remarque : « Ich habe keinen Vater außer den wir alle haben », SW, XVI.1, « Varianten », p. 280.

²⁴⁹ « Ich will ihr König sein: vermöge der inneren Berufung », *ibid.*, p. 321.

Hofmannsthal associe au personnage de Sigismond les expressions « neuer Führer » et « novus dux », qui signifient toutes deux « le nouveau guide ». Elles sont tirées de l'essai de Konrad Burdach sur le *Sens et l'origine des termes "Renaissance" et "Réforme"*²⁵⁰ qu'Hofmannsthal étudiait alors attentivement. Cette « vocation » à devenir guide est parfois rapprochée, par la critique, de cette « qualité extraordinaire » désignée par Max Weber comme le fondement du pouvoir charismatique²⁵¹. Alexander Mionskowski propose d'interpréter la personnalité et les actes de Sigismond à la lumière des écrits de Weber qui traitent du pouvoir charismatique²⁵². Sans être totalement infondé, ce rapprochement présente des limites qui semblent avoir été ignorées. Le « charisme » attribué à Sigismond semble devoir être appréhendé dans la perspective chrétienne, qui est celle d'Hofmannsthal et de Burdach.

Dans la tradition chrétienne thomiste, la notion de charisme recoupe celle des « dons du Saint-Esprit »²⁵³. Ceux-ci désignent les aptitudes conférées par Dieu à l'homme afin qu'il puisse mieux discerner Sa présence et Sa Volonté et se conformer à celle-ci²⁵⁴. Le médiateur de ces dons est le Saint-Esprit, qui inspire la Parole du Christ et se répand par elle²⁵⁵. Le Christ constitue le paradigme de l'être charismatique. C'est aussi lui qui insuffle l'Esprit Saint aux apôtres pour que ceux-ci le répandent auprès de tous les hommes. En et par l'Esprit Saint, Dieu a confié aux hommes « tous les dons possibles », comme l'explique le théologien franciscain Bonaventure, contemporain de Thomas d'Aquin et qui se réfère comme celui-ci à Saint Paul²⁵⁶. Chaque homme reçoit ces

²⁵⁰ Cf. SW XVI.1, « Varianten », p. 325 ainsi que le commentaire associé, à la page 577. Les termes figurant dans cette note renvoient explicitement à l'étude de K. Burdach *Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation*, initialement parue en 1910, puis associée à un autre essai dans une publication de 1918 intitulée *Renaissance, Reformation, Humanismus: Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst* (Berlin : Paetel, 1918). C'est de ce recueil dont Hofmannsthal semble s'être principalement servi (cf. SW XVI.1, « Entstehung », p. 160).

²⁵¹ Cf. Max Weber, *Economie et société*, tome 1, Chap. III, 4, Paris : Plon, coll. Pocket, 1995, p. 320.

²⁵² A. Mionskowski, *op. cit.*, p. 141-142.

²⁵³ Voir sur ce point la définition du terme « charisme » fournie dans le *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, 3^{ème} édition, Turnhout (Belgique) : Brepols, 2002, p. 266-267.

²⁵⁴ Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, tome 2, Première section de la deuxième Partie (Ia –IIae), Question 68, article 1, Paris : Le Cerf, p. 419. Dans l'article 2, Thomas d'Aquin explique, en désignant l'ensemble des humains, que les dons du Saint-Esprit « nous aident à suivre l'impulsion que cet Esprit nous communique » et permettent de remédier aux défauts – « sottise, ignorance, hébétude, dureté, etc. » – que la raison humaine échoue, à elle seule, à repousser (*ibid.*, question 68, article 3, p. 421).

²⁵⁵ Citant les propos du prophète Isaïe (11, 2), Thomas d'Aquin rappelle : « Il est propre au Christ que les dons du Saint-Esprit reposent sur lui » (*Somme Théologique*, *op. cit.*, Ia IIae, questions 68, article 3, p. 421).

²⁵⁶ *Ceuvres Spirituelles de Saint Bonaventure*, trad. par M. l'Abbé Berthoumier, tome quatrième, Livre Premier, Chapitre premier, Paris : Louis Vivès, 1854, p.1. Notons que certains propos de Saint Bonaventure sont repris ou paraphrasés par Konrad Burdach dans son essai sur l'origine des termes « Renaissance » et « Réforme ». Cf. SW XVI.1, p. 584 et p. 369.

bienfaits²⁵⁷. Cependant, tous n'en sont pas forcément conscients ou n'acceptent pas de prendre l'Esprit Saint pour guide. Dans *La Tour* – comme dans *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg* – chaque protagoniste incarne un principe spirituel qui émane de Dieu²⁵⁸. Cette part spirituelle ne se retourne pas forcément vers sa source, de sorte que certains protagonistes s'en éloignent tandis que d'autres s'en rapprochent. Sigismond n'est pas plus prédisposé qu'un autre à endosser le rôle de guide. En revanche, ses expériences alternées du monde et du songe ont favorisé l'éveil progressif de son esprit. Il ne se distingue que par sa capacité à vaincre ses propres illusions pour s'élever à la connaissance du principe de son être et du monde. C'est en ce sens qu'il faut comprendre sa remarque à Olivier : « Ne te méprends pas sur mon compte. Ce que je crains, c'est qu'on me prenne à tort pour quelqu'un de différent de toi, ou de celui-ci, ou bien d'un de ceux-là, là-bas », dit-il en désignant les autres rebelles. « Je ne suis point différent de vous. Mais je sais, tandis que vous êtes dans l'ignorance »²⁵⁹. Si tous les êtres ont les moyens d'accéder à la connaissance du Divin, bien peu atteignent ce but. Beaucoup demeurent abusés par leurs rêves et les apparences fugitives. Ainsi la parenté avec ce « charisme » compris par Max Weber comme le fruit de « forces ou de caractère surnaturels ou surhumains, inaccessibles au commun des mortels »²⁶⁰, semble toute relative. *La Tour* n'est pas à proprement parler une « transcription dramatique » de cette notion telle que la conçoit Weber²⁶¹. Bien qu'ils témoignent d'un intérêt comparable pour cette qualité, ou ce qu'elle recoupe²⁶², le sociologue et l'écrivain l'abordent chacun dans une perspective distincte. Fort de la découverte du principe qui éclaire le monde et son être, Sigismond souhaite contribuer par ses actes à manifester celui-ci. Sa confrontation

²⁵⁷ En tout cas, ce don essentiel du « message chrétien » et celui de la « vocation chrétienne » par son entremise sont reçus par « tous sans exception », de sorte qu'« il ne manque [...] aucun charisme à qui que ce soit », comme le précise l'article du *Dictionnaire encyclopédique de la Bible* qui s'appuie, dans ce contexte, sur la première *Épître aux Corinthiens* (1, Co 1, 7). L'article précise plus loin, en paraphrasant les propos de Saint Paul : « Tous ont reçu la vocation chrétienne, mais tous ne doivent pas la vivre de façon uniforme, en fonction de l'appel individuel reçu par chacun, mais tous sont charismatiques, chaque état de vie est un charisme qui doit être vécu selon les desseins de Dieu ». Cf. *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, *op. cit.*, p. 266.

²⁵⁸ Qu'on se souvienne des propos du Maître dans un brouillon de l'*auto* : « Hieße ich aller Meister Meister, wenn ich todte Werke wirkte. Meiner Werke ist noch kein Ende, den Tag, da ich sie aus der Hand gebe, es wirkt ein Etwas von mir in ihnen fort, das ich ihnen eingelegt habe, das spottet der irdischen Grenzen und Maße », cf. SW X, « Varianten », p. 167. A propos de cette phrase, voir également *supra*, chapitre 4, paragraphe 3. 5. 2. Dans le deuxième acte de la première version de *La Tour*, l'idée de la présence du divin en chaque homme est le fruit d'une fulgurante intuition : « Mein Vater ist ja bei mir », s'exclame Sigismond, qui ajoute : « Der Mensch erkennt schwer, was ihm nahe ist [...] Der Mensch ist eine einzige Herrlichkeit. Das sage ich euch! », T1, p. 311.

²⁵⁹ « [M]issverstehe mich nicht. Was ich fürchte, ist der Irrtum, als ob ich [...] anders sei als du oder dieser oder einer dort unter diesen. Ich bin wie ihr seid. Aber ich weiß, und ihr seid ohne Wissen », T1, p. 348.

²⁶⁰ Max Weber, *op. cit.*, tome 1, p. 320.

²⁶¹ C'est ce que suggère Alexander A. Mionskowski sous la forme d'une hypothèse dont il fait ensuite la démonstration (A. Mionskowski, *op. cit.*, p. 142, puis p. 149 et surtout p. 333-335).

²⁶² On ne trouve pas trace dans les brouillons de *La Tour* de la notion de « charisme ».

avec Olivier rend sa détermination plus manifeste encore. Leur opposition reflète deux conceptions de la souveraineté et de l'action politique radicalement opposées. L'une vise à l'établissement d'un ordre politique durable manifestant l'autorité intemporelle du divin. L'autre, qui dénigre celui-ci au profit de chimères, prélude à une ère de la violence systématique. L'étude du caractère et des agissements d'Olivier dans les deux versions de la pièce occupera donc le centre des paragraphes suivants.

III. Olivier ou la menace d'un reniement de soi

Olivier apparaît dans les deux versions de *La Tour* comme le fossoyeur de l'ordre politique et social instauré par Basile. Rompant son serment de soldat, il entraîne à sa suite une population révoltée qui désire renverser l'ordre monarchique corrompu. Toutefois, la critique a relevé des différences importantes entre les deux versions. La violence et la haine qui caractérisent le premier Olivier semblent inversement proportionnelles à son génie politique²⁶³. Du vrai révolutionnaire ce personnage n'aurait que l'apparence. La pièce minimiserait ainsi le danger d'un bouleversement politique et social dans l'Europe d'après-guerre, qui lui sert d'arrière-plan. En revanche, Olivier présenterait dans la dernière version une plus grande consistance historique. Il offrirait à ce titre une « brillante étude de la tyrannie moderne »²⁶⁴. La « grandeur » de cette figure²⁶⁵ résulterait de l'acuité avec laquelle Hofmannsthal aurait pressenti l'avènement prochain de la dictature²⁶⁶. Olivier serait l'incarnation d'un processus historique inexorable, aboutissant au totalitarisme du XX^e siècle.

La lecture de ces analyses suscite toutefois une question : l'adéquation avec le contexte historique de rédaction peut-il être un critère de jugement de l'œuvre et, *a fortiori*, du

²⁶³ À ce propos, Jeong Ae Nam écrit : « Oliviers Aufruhr [kann] die Grenze der spontanen Revolte nicht überschreiten, was sich hauptsächlich auf einen Mangel an nüchternem Politischen in seiner Idee zurückführen lässt », J. A. Nam, *op. cit.*, p. 123. Dans le même ordre d'idée, Katharina Meiser écrit : « [Olivier] fehlen die grundlegendsten Leitsätze eines Revolutionärs im eigentlichen politischen Sinne, ihm fehlt jede gesellschaftspolitische Ebene », K. Meiser, *op. cit.*, p. 343. William H. Rey déplore quant à lui le manque de consistance historique du personnage. Il écrit à ce propos : « Die Gestalt des Olivier repräsentiert hier noch nicht die nüchterne politische Realität und die historische Gesetzmäßigkeit wie in *Turm 2* », W. H. Rey, « Tragik und Verklärung », *art. cit.*, p. 167.

²⁶⁴ « Oliviers Gestalt ist [in der letzten Fassung, P. B.] schärfer gezeichnet. Eine meisterhafte Studie moderner Tyrannis wird aus ihr », écrit Bernd Peschken, *art. cit.*, p. 173.

²⁶⁵ À propos du second Olivier, Walter Naumann écrit : « [Oliviers] Rolle erhält jetzt eine gewisse Größe », in : « Hofmannsthals Drama *Der Turm* », *art. cit.*, p. 320.

²⁶⁶ William H. Rey écrit par exemple : « [Mit Olivier erscheint] das historische Schicksal ». Puis il qualifie Olivier de « Werkzeug der Geschichte », cf. W. H. Rey, « Tragik und Verklärung », *art. cit.*, p. 171. Allant plus loin, Walter Naumann écrit : « Olivier [verkörpert] das Unausweichliche des historischen Geschehens », *art. cit.*, p. 320.

personnage ? Si Hofmannsthal a lui-même souligné l'actualité de son drame²⁶⁷, il a aussi, en transposant l'action dans un XVII^e siècle plus légendaire qu'historique, souhaité illustrer des enjeux récurrents de l'histoire. La remise en cause périodique d'un ordre établi doit se comprendre comme une provocation répétée à l'action. Pour Hofmannsthal, le renouvellement des formes d'organisation politique et sociale est nécessaire à la manifestation durable des grands principes – ici les valeurs de l'Occident européen – qu'elles manifestent²⁶⁸. Olivier assume à ce titre un rôle de premier plan en incarnant une menace redoutable : celle d'un reniement de soi et de la culture qui a forgé une époque. Ceci vaut d'ailleurs pour les deux versions. Dans la première, Olivier revêt, nous le verrons, les traits de l'Antéchrist de l'Apocalypse, qui poursuit une œuvre sournoise de déshumanisation. Le dessein du second Olivier n'est guère différent ; seuls changent les arguments qu'il emploie pour justifier son accomplissement. Affirmer que ce personnage illustre une loi du développement historique, aboutissant à l'avènement de la dictature moderne, relève toutefois du contre-sens. Rien, pour Hofmannsthal, ne se produit dans l'histoire qui ne relève, pour partie au moins, de la responsabilité des hommes²⁶⁹. Le second Olivier incarne un rejet catégorique du libre arbitre au nom d'une prétendue « fatalité » qui masque, en réalité, une volonté démesurée de puissance. Voilà ce qu'il convient de montrer en étudiant les traits de ce personnage dans la première, puis dans la dernière version.

3. 1. Le premier Olivier : les deux facettes d'un démon

Dans la première version, Olivier connaît une évolution entre le premier et le dernier acte. Rebelle brutal et gonflé d'orgueil, il rappelle tout d'abord les fiers-à-bras des comédies de Gryphius ou encore du *Simplicissimus* de Grimmelshausen. Dans le dernier acte par contre, le personnage acquiert une dimension biblique suggérée par les nombreuses références à Satan et à ses démons.

La volonté initiale de conférer à ce drame, inspiré d'une *comedia* de Calderón, l'atmosphère du XVII^e siècle, ressort nettement de la peinture du premier Olivier. Ce

²⁶⁷ A Alfred Freiherr von Winterstein, qui avait formulé une critique positive des deux premiers actes de *La Tour*, Hofmannsthal avait répondu : « Sie haben das Gegebene, soweit als möglich, richtig verstanden, Entscheidendes richtig errathen, so den Bezug auf die Gegenwart. Dieser ist in der That das Stärkste, ja es handelt sich nur um Gegenwart [...] », lettre du 6 juin 1923, citée in : SW XVI.1, « Zeugnisse », p. 490.

²⁶⁸ Ce point avait été mis à jour dans le troisième chapitre. Voir *supra*, chapitre 3, 3^{ème} sous-partie.

²⁶⁹ C'est ce qu'avait révélé le troisième chapitre, qui précisait la conception de l'histoire sur laquelle Hofmannsthal fondait ses réflexions sur la Monarchie danubienne. Voir *supra*, chapitre 3, not. paragraphe 1. 2. 1.

personnage témoigne d'un orgueil qui croît à la mesure de ses succès. Ce digne héritier du Capitaine Daradiridatumtarides de Gryphius²⁷⁰ n'a de cesse de mener le monde « à la baguette »²⁷¹. Pour ce faire, il recourt à la trahison et à la cruauté, au spectacle desquelles il se complaît. Dans le premier acte, ses propos, qui trahissent ses accointances avec la sphère des brigands²⁷², laissent peu de doutes quant à ses desseins : « Tous contre tous. Plus une maison debout et ils n'auront plus qu'à ramasser les ruines des églises avec leur balai »²⁷³. Olivier exècre toute autorité qui n'émane de sa propre personne. Tous les moyens, y compris les plus vils, sont bons pour se l'arroger. Trahissant Julian, qui l'a placé à la tête des rebelles pour renverser Basile, Olivier se pose en commandant du peuple révolté. Pour obtenir ce soutien populaire, Olivier met en scène un simulacre de procès dans lequel il accuse Julian d'avoir empêché Sigismond, en lequel les rebelles reconnaissent le « Roi des pauvres »²⁷⁴, d'accéder au pouvoir. Ses intentions sont claires : il désire éliminer ou asservir toute personne qui possède des biens ou un quelconque pouvoir²⁷⁵. Les raisons qui le poussent à ce radicalisme sont aussi évidentes. Abusant de la confiance d'un peuple exsangue et désorienté, il aspire à devenir le maître incontesté du royaume.

Les méthodes d'Olivier présentent certaines affinités avec celles des bolcheviks. Toutefois son but se démarque radicalement du leur. Sa haine pour les riches et les puissants est motivée par son souhait de s'arroger leur place. Olivier aspire à un pur et simple renversement de l'ordre établi, non à une transformation radicale de celui-ci²⁷⁶.

²⁷⁰ Le capitaine Daradiridatumtarides est l'un des personnages du *Horribilicribrifax* d'Andreas Gryphius. La verve de ce personnage et son jargon mêlant plusieurs langues ont servi de modèle à Olivier. C'est ce que révèle l'édition critique de la première version de la pièce (cf. SW XVI.1, p. 149 et p. 507-508). Hofmannsthal s'est aussi inspiré du *Simplicissimus* de Grimmelshausen, dans lequel apparaît un bandit de grand chemin prénommé Olivier (cf. *ibid.*, p. 149).

²⁷¹ En qualité de nouveau commandant de la garde assurant la sécurité de la tour, Olivier entend, dès son arrivée, dicter sa loi : « [...] wenn hier nicht inner vierzehn Tagen alles nach meiner Pfeifen tanzt, so gibts ein Harnischwaschen zwischen mir und dem Hofkerl [i. e. Julian, P. B.] », T1, p. 261.

²⁷² Olivier connaît les signaux par lesquels les trafiquants assurent l'acheminement de la marchandise qu'ils ont volée, en l'occurrence des armes. Il semble, à cet égard, dûment renseigné. Cf. T1, p. 258-259.

²⁷³ « Alle gehen gegen alle. Es bleibt kein Haus. Die Kirchen werden sie mit dem Kehrichtbesen zusammenkehren », T1, p. 259. De plus en plus menaçant lors de ses échanges avec les soldats, Olivier prédit la fin imminente des puissants du royaume. Evoquant avec mépris Julian, dont il reçoit les ordres, il déclare : « Das ist eine Hofschranze. Die hängen bald alle. Denen wird der Strick schon eingeseift », T1, p. 260.

²⁷⁴ Dès le premier acte, le prince emprisonné est désigné par un garde estropié comme le futur « Roi des pauvres » qui prendra la succession des puissants corrompus. L'expression « Armeleute-König » réapparaît au quatrième acte avec le soldat qui l'a employée. T1, p. 259 et p. 354.

²⁷⁵ « Die Zucht soll verschwinden », affirme Olivier après avoir énuméré ses futures victimes, c'est-à-dire toute personne détentrice d'un quelconque privilège. Cf. T1, p. 353.

²⁷⁶ Sur ce point, il rappelle la figure de « Timon l'orateur », personnage central d'une comédie à laquelle Hofmannsthal travaillait à la même époque. Bien qu'il revête les traits d'un agitateur révolutionnaire, Timon nourrit, en son fond, des desseins égoïstes motivés par sa cupidité (cf. SW XIV, *Timon der Redner*, not. le commentaire p. 540).

Son alliance stratégique avec le peuple masque un profond mépris à son égard. Ce sentiment ressort de la tirade dans laquelle il énonce les principes du nouvel ordre (« neuer Weltstand ») qu'il souhaite instaurer²⁷⁷. À ce peuple qu'il entraîne dans son sillage est réservé un traitement dégradant. Tous les paysans sont tenus de rejoindre ses troupes – une horde de brutes et de voleurs – en délaissant leurs biens et leurs terres. Les récalcitrants seront mutilés²⁷⁸. Olivier aspire moins à refonder un Etat qu'à poser les règles d'un gouvernement militaire tyrannique et dûment hiérarchisé. Les puissants qui n'ont pas été tués seront traités de façon impitoyable²⁷⁹, tandis que le gouvernement et ses troupes s'adonneront à un pillage systématique des contrées qu'ils envahiront²⁸⁰. Si le butin est destiné au profit exclusif de l'armée, ils serviront avant tout la « magnifique personne » d'Olivier²⁸¹. Croyant œuvrer à l'avènement d'un nouveau roi juste et bon, le peuple révolté se voit promettre, à mots voilés, le joug d'une tyrannie impitoyable. On ne pouvait envisager, de part et d'autre, d'aspirations plus opposées. L'aspect caricatural de ce personnage, chez lequel mégalomanie, brutalité et débauche se côtoient, ne doit pas faire oublier le danger qu'il représente pour ses contemporains. La barbarie qu'il entend imposer inaugure un long processus de déshumanisation. C'est la raison pour laquelle il acquiert, dans le cinquième acte, le statut d'une créature diabolique.

Olivier n'apparaît pas personnellement dans cet acte, qui se déroule au campement militaire de Sigismond. Toutefois, il figure au centre de toutes les préoccupations. Les propos par lesquels il est désigné en font un véritable démon. Suggéré par Sigismond, le parallèle avec la Bête de l'Apocalypse est étayé par une série de détails. Celui que le prince nomme « le Satan rouge »²⁸² rappelle « le grand dragon rouge » de l'Apocalypse²⁸³, personnification des forces du mal. Le combat de Sigismond reproduit la lutte contre cette créature. Sigismond évoque lui-même les sept sceaux, dont l'ouverture précède, dans le texte biblique, l'apparition du Dragon.²⁸⁴ Comme celui-ci,

²⁷⁷ T1, p. 347.

²⁷⁸ « Alle Männer von siebzehn bis siebenzig sind befehligt unter die Blutfahn ; die nicht wollen vom Pflug lassen, denen die Händ abhauen », T1, p. 347.

²⁷⁹ « An die Pflüge gespannt Edelleute und Bürger – Salz gesät in die Furchen », *ibid.*

²⁸⁰ « Im neuen Weltstand werden wir vom Überfluß ernährt und bewegen uns immer von der Stell, so braucht es einen Acker nimmermehr », T1, p. 347.

²⁸¹ Donnant libre cours à sa mégalomanie, Olivier parle de lui-même en employant l'expression « meine Durchlauchtige Magnifizenz », T1, p. 354.

²⁸² Sigismond désigne Olivier comme « der rote Satan » (T1, p. 265), ou bien comme « ei[n] stark[er] Teufel, [der] seine satanische Gewalt auf Erden [ausübt] » (T1, p. 360 ; 363).

²⁸³ Ap. 12, 3. Toutes les références de la Bible s'appuient sur la Traduction œcuménique établie par la Société biblique française (Paris : Editions du Cerf, 2004).

²⁸⁴ Cherchant à se prémunir contre le spectre d'Olivier, Sigismond prononce une formule qu'il avait déjà récitée, à la demande du valet Anton, dans le premier acte : « So schrein die sieben Siegel: die Fische werden brüllen, die

Olivier a rassemblé ses « cohortes de voleurs » qu'il souhaite lancer dans une ultime bataille²⁸⁵. Un brouillon prêtait même à Sigismond ces propos : « Tu as réuni autour de toi tous les démons ! Tu es le chef des damnés ! »²⁸⁶. Olivier constitue ainsi le double de l'Antéchrist²⁸⁷, figure personnifiée du Satan et double maléfique du Christ ressuscité. La Tsigane, qui invoque l'esprit d'Olivier, le désigne elle-même comme le « Seigneur Dieu personnifié »²⁸⁸. Comme le Dragon de l'Apocalypse, le chef des rebelles s'adjoint les services d'un « faux prophète » en la personne de Jérôme (« Jeronim »), dont le nom rappelle ironiquement celui du Saint-Jérôme, traducteur de la Bible en latin²⁸⁹. Aux côtés de ce maître en hypocrisie se tient le fidèle Aron, dont le nom est emprunté à un autre personnage biblique. Frère et compagnon de Moïse, il a cédé à la prière des juifs en leur offrant l'idole du Veau d'or²⁹⁰. Dans *La Tour*, Aron est chargé de veiller à ce que Sigismond soit placé sur un chariot ambulante et qu'il serve, par la parole, la cause d'Olivier. Aron rappelle aussi l'une des deux bêtes qui secondent le Dragon de l'Apocalypse²⁹¹. Jérôme et Aron offrent une reproduction fidèle des auxiliaires de cette créature. Ils connaissent d'ailleurs une fin identique, comme c'est aussi le cas pour Olivier. Dans l'Apocalypse, le Dragon et les deux bêtes sont précipités dans un étang de soufre et de feu²⁹². Dans *La Tour*, la fin d'Olivier et de ses sbires est révélée par la

Engel werden weinen, und schmeißen sich mit Steinen, die Gräslein werden zahnenn, und alle hohen Tannen! ». Inspirée librement de l'Apocalypse (Ap. 5-9), cette formule figure dans l'*Horribilicribrifax* de Gryphius (cf. SW XVI.1, p. 546 et p. 510).

²⁸⁵ Ap. 16, 16. L'expression « die Kohorte der Diebe », qui figure dans un brouillon, est placée dans la bouche d'Olivier (SW XVI.1, p. 343).

²⁸⁶ « Du hast alle Dämonen um dich gesammelt! Du bist der Führer der Verfluchten! », SW XVI.1, p. 432.

²⁸⁷ La figure de l'Antéchrist, dont l'origine est attestée dans la tradition eschatologique juive, n'apparaît pas dans l'Apocalypse mais dans la deuxième épître de Jean, qui le présente comme un « séducteur » maléfique (2 Jean 7). On la trouve également dans la deuxième épître de Paul aux Thessaloniens. Ce dernier ne recourt toutefois pas, comme Jean, au terme « antichristos » (2 Thess.3-4). La tradition chrétienne assimile néanmoins cet « anti-messie » à l'ensemble des adversaires du Christ évoqués dans la Bible. Cette créature correspond donc à la figure du « Dragon » de l'Apocalypse flanqué de ses deux « Bêtes ». Voir à ce propos l'article sur « l'Antichrist » dans le *Dictionnaire encyclopédique de la Bible* (*op. cit.*, p. 67-68).

²⁸⁸ La Tsigane emploie à propos d'Olivier l'expression « de[r] leibhaftig[e] Herrgott », T1, p. 365.

²⁸⁹ Dans *La Tour*, Jérôme est sommé par Olivier d'expliquer au peuple les propos de Sigismond au sujet de Julian et du valet Anton. Il s'agit de convaincre les rebelles de la nécessité de tuer ces deux personnages. S'adressant à Jérôme, Olivier ordonne : « Verdeutsch ihnen den Galimathias! schrei es aus Schlaukopf, so daß alles es begreifen, was sie für eine Malefizschandt an dieser Kreatur [i. e. Sigismund, P. B.] verübt haben », T1, p. 349.

²⁹⁰ L'épisode du Veau d'or et le rôle joué par Aaron, frère et compagnon de Moïse, est évoqué dans le 32^{ème} chapitre de l'Exode (Ex. 32, 1-6).

²⁹¹ Ces deux bêtes sont évoquées dans le 13^{ème} chapitre de l'Apocalypse, l'une d'elle étant le Faux-Prophète (Ap. 13, 1-15).

²⁹² Cf. Ap. 19, 20 et Ap. 20, 10.

Tsigane. Le premier, dont le crâne a été fracassé²⁹³, est attiré au fond d'un marécage par ses deux lieutenants qui s'agrippent à son corps²⁹⁴.

Olivier n'apparaît dans cet acte que sous les traits d'un spectre. Les critiques consacrées à cette scène révèlent que celle-ci a dérouté de nombreux lecteurs. L'écrivain autrichien Max Mell a, le premier, exprimé ses réserves à propos d'Olivier. Son apparition ambiguë dans cet acte s'harmoniserait assez mal avec son tempérament bravache au début de la pièce²⁹⁵. Quelques décennies plus tard, William H. Rey souligne que les contours de ce personnage semblent se dissoudre « dans un univers spectral et souterrain », de sorte que la lutte qui l'oppose à Sigismond perd de son âpreté²⁹⁶. De façon générale, le sens de leur ultime confrontation semble imparfaitement compris. On peut pourtant en distinguer trois niveaux de signification.

La révélation de la mort d'Olivier et de ses lieutenants signifie tout d'abord une victoire politique pour Sigismond. Après plusieurs mois d'un combat acharné, celui-ci dispose d'un ascendant décisif sur ses ennemis. Cet obstacle écarté, le champ sera libre pour établir un nouvel ordre politique dont Sigismond s'apprête à énoncer les principes. Cet acte de fondation inclut la redéfinition des valeurs autour desquelles la société doit se réorganiser. On touche ici à la seconde dimension de ce combat victorieux.

Dans un brouillon, Sigismond qualifiait Olivier de « *partie honteuse* de la création »²⁹⁷, dont seule « la bassesse » et le « pouvoir satanique » pouvaient expliquer la puissance séductrice²⁹⁸. Olivier incarne toutes les passions qui contribuent à avilir l'homme : l'orgueil démesuré, l'arrogance, la cupidité, la débauche et surtout le mépris pour autrui.

²⁹³ « [Olivier] hat einen zerhauenen Schädel » cf. T1, p. 368. Les propos de la Tsigane laissent entendre qu'Olivier et les siens ont été victimes des Tatars, principaux alliés de Sigismond. Cf. T1, p. 365.

²⁹⁴ Cf. T1, p. 369. Le motif du crâne fracassé rappelle par ailleurs la fin de l'Antéchrist dans la pièce du XII^e siècle qui lui est consacrée. *Ce Jeu de l'Antéchrist (Ludus de Antichristo)* décrit l'imposture de l'Antéchrist, qui séduit les hommes en se faisant passer pour le vrai Messie. A l'issue de la pièce, il est foudroyé par un éclair qui s'abat sur sa tête (« Statim fit sonitus super caput Antichristi et eo corruente et omnibus suis fugientibus Ecclesia cantat », in : *Der Ludus de Antichristo*, éd. par Friedrich Wilhelm, Munich : Georg D. W. Callwey, 1912, p. 29). Nos recherches n'ont toutefois pas permis de déterminer si Hofmannsthal avait connaissance de cette œuvre, soit qu'il ait pu en consulter le texte, soit qu'il en ait appris l'existence par son ami germaniste Konrad Burdach.

²⁹⁵ Voir à ce propos l'extrait des carnets de Max Mell relatant un échange avec Hofmannsthal et dans lequel il est question d'Olivier. Cet extrait est cité dans l'édition critique. cf. SW XVI.2, « Zeugnisse », p. 422.

²⁹⁶ « Die Gestalt des Olivier », écrit W. H. Rey, « verliert sich ins Gespenstisch-Unterweltliche. Damit aber wird die wirkliche Härte des Kampfes gegen die Diktatur des Ungeistes verwischt » (« Tragik und Verklärung », *art. cit.*, p. 167).

²⁹⁷ « Du Unrath! Du *partie honteuse* der Schöpfung », peut-on lire dans ce brouillon (SW XVI.1, p. 435). L'origine de l'expression française figurant dans ces notes n'a pu être établie. Il est probable qu'Hofmannsthal la tire des œuvres de Paul Claudel, qu'il lisait au moment de la rédaction.

²⁹⁸ L'expression « die satanische Gewalt des Niederträchtigen », associée à Olivier, figure à deux reprises dans les brouillons d'Hofmannsthal. On la trouve tout d'abord dans celui cité en note précédente. Puis elle réapparaît dans des notes rédigées peu après. On peut y lire ces propos de Sigismond destinés à Olivier : « Du stehest hier vermöge der satanischen Gewalt des Niederträchtigen, die groß ist unter den Sternen [...] », SWXVI.1, p. 450.

La victoire sur Olivier ne signifie certes pas le bannissement définitif de ces vices. Elle permet toutefois à Sigismond, opposé absolu d'Olivier, de promouvoir les principes qui fondent la dignité de chaque individu. Cela étant, cette victoire est aussi celle du prince sur lui-même, grâce à l'usage de son esprit. On touche ici à la troisième signification du combat contre Olivier.

Les créatures que le spectre d'Olivier traîne dans son sillage manifestent le passé, synonyme, pour Sigismond, de nombreux tourments. À la Tsigane, ce dernier explique : « Ton corps ne peut engendrer aucune créature, Ange noir, que je ne connaisse déjà moi-même parfaitement »²⁹⁹. Parmi ces créatures figurent, outre la vermine de son ancien cachot, les personnes de Basile et de Julian, dont les fantômes surgissent devant lui. La conjuration de ces spectres permet un ultime face-à-face entre Sigismond et ses vieux démons. La vermine de la tour incarnait un monde hostile qui semblait arracher le prince à une communion avec l'Absolu. Le spectre de Basile évoque cette conception de la souveraineté, fondée sur la violence et l'égoïsme, à laquelle Sigismond s'est brièvement essayé. Quant à Julian, il incarne une volonté titanesque de recréer le monde selon sa propre idée et d'usurper ainsi la place de Dieu. Sigismond a choisi une autre voie qui l'a mené à la tête d'une armée. Sûr de sa force, il chasse à présent ces fantômes qui ont envahi sa tente. Après quoi, il se déclare résolument « maître de sa propre demeure »³⁰⁰. Ces propos, qui rappellent ceux prononcés avant son départ de la tour³⁰¹, n'expriment pas seulement la position de force qu'il a acquise au sein du royaume. Ils traduisent aussi une victoire décisive de Sigismond sur lui-même. Les mois séparant le quatrième du cinquième acte ont permis de transformer une intuition en fait établi. Avant d'envisager les conséquences de cette victoire, il convient d'examiner le personnage d'Olivier et son rôle dans la dernière version de la pièce.

3. 2. Le second Olivier : reniement de la liberté au profit de la « nécessité »

Comprendre le personnage d'Olivier dans la dernière version nécessite de se remémorer le prologue du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg*. Un ange tentait de convaincre l'âme récalcitrante d'accepter le rôle du Mendiant. À cette âme avide de liberté, l'ange

²⁹⁹ « Du kannst nichts aus deinem Schoß schütteln, schwarzer Engel, womit ich nicht auf du und du wäre! », T1, p. 365.

³⁰⁰ « [I]ch bin Herr im eigenen Haus », T1, p. 369.

³⁰¹ Cf. T1, p. 339.

répliquait : « Mais qui jouit de la liberté et se montre digne d'elle se demande : à quoi cette liberté peut-elle me servir ? Et n'a de cesse d'en découvrir les fruits »³⁰². La réponse du Mendiant à cette question est connue. Celles des protagonistes de *La Tour* divergent beaucoup. Basile s'appuie sur l'institution de la monarchie pour assouvir ses passions égoïstes, usant au besoin de la tromperie et de la violence. Pour Julian, la liberté est celle de l'esprit, par lequel il tente d'engendrer un monde nouveau, conforme à ses vues. Olivier apporte quant à lui une autre réponse. La liberté signifie pour lui la soumission à cette « nécessité » qu'il prétend incarner. Celle-ci coïncide avec ses propres desseins, lesquels consistent à détruire ce que le passé a forgé. Pour faire table rase, il recourt à la force et à la violence dont Sigismond et ses partisans sont les premières victimes. En vérité, la question de l'ange n'était pas anodine. Elle reprend celle attribuée à Lénine, chef du parti bolchevique et acteur principal de la révolution de 1917. « La Liberté ? – pour quoi faire ? » aurait-il répliqué avec sarcasme à ses détracteurs³⁰³. Si Olivier ne partage pas le programme politique de Lénine, il use toutefois des mêmes méthodes pour renverser Basile.

Dès le premier acte, les desseins révolutionnaires d'Olivier apparaissent de façon explicite. Il se trouve à la tête de troupes organisées qui n'attendent qu'un signe pour passer à l'action³⁰⁴. Ignorant ses intentions, Julian lui donne l'occasion de mettre ses plans à exécution. La dimension satanique d'Olivier n'a certes pas disparu ; elle est cependant moins affirmée. Agissant dans l'ombre, ce « diable relativement discret »³⁰⁵ n'est pas moins dangereux que son exubérant prédécesseur. Sa force est symbolisée par l'accoutrement guerrier dans lequel il apparaît au cinquième acte³⁰⁶. La signification de la massue en fer dont il est armé ressortait clairement d'un brouillon. « Voici ce que pense

³⁰² « Aber wer Freiheit hat und ist ihrer würdig, der fragt: wozu habe ich Freiheit? und ruht nicht, bis er erkennt, welche Frucht sie bringe », D3, *Das Salzburger Große Welttheater*, p. 120.

³⁰³ On sait, d'après le témoignage de Carl Jacob Burckhardt, ami d'Hofmannsthal, que la personne de Lénine et son programme révolutionnaire avaient été au centre de plusieurs discussions entre les deux hommes. Une lettre de Burckhardt datée du 5 octobre 1923 l'atteste en partie (cf. HvH – C. J. Burckhardt, *Briefwechsel*, Francfort / Main : Fischer, p. 136-138). D'après Burckhardt, Hofmannsthal aurait cité à plusieurs reprises la question prêtée à Lénine : « La Liberté ? Pour quoi faire ? » (cf. SW X, *Das Salzburger Welttheater*, « Erläuterungen », p. 224). Bien que cette question lui soit attribuée de façon récurrente, il n'a pas été possible de retrouver la circonstance exacte dans laquelle Lénine la prononça. Il n'est pas impossible qu'elle lui ait été prêtée rétrospectivement, après qu'il y eut partiellement répondu dans son essai *L'Etat et la révolution* de 1917. Il s'appuie alors sur des propos d'Engels qui posent l'existence d'un Etat et celle de la liberté comme antinomiques (cf. Lénine, *L'Etat et la révolution*, in : *id.*, *Œuvres*, tome 25, Paris : Editions sociales ; Moscou : Editions en langues étrangères, 1957, p. 413-530, not. 475-476).

³⁰⁴ Voir à ce sujet l'échange assez révélateur entre Olivier et son lieutenant Aron, cf. T2, p. 386-388.

³⁰⁵ L'expression « der diskretere Teufel » est employée par A. Mionskowski pour distinguer le second du premier Olivier. Cf. A. Mionskowski, *op. cit.*, p. 619.

³⁰⁶ « Olivier tritt herein, ganz in Eisen und Leder, Pistolen im Gürtel, einen Sturmhelm auf, eine kurze eiserne Keule in der Hand », T2, p. 462.

Olivier », y lit-on : « tout ce qu'ils nomment "Dieu", doit être absorbé par ma propre personne et cette massue en fer. Tout le reste n'est que sottise. La crainte et la violence, voilà tout ce qui est »³⁰⁷. Appliquant ce principe, Olivier fait éliminer Sigismond par ses sbires et ne cache pas son intention d'en faire autant avec les partisans de cet inutile concurrent³⁰⁸.

Les propos d'Olivier présentent des ressemblances frappantes avec les discours prononcés par Lénine pendant la Révolution d'octobre. À ce sujet, Alexander Mionskowski cite, à raison, un extrait du discours prononcé par Lénine le 27 décembre 1917 : « En dehors des socialistes-utopistes », expliquait-il, « personne n'a affirmé qu'on pouvait vaincre [...] sans empoigner le vieux monde d'une main de fer [...] ». Puis il ajoutait qu'en russe, la « dictature » ne signifie rien d'autre que cette « main de fer »³⁰⁹. Cette conception trouve une illustration dans l'ordre de la crainte et de la violence instauré par Olivier³¹⁰. Dans un autre discours de mai 1917, Lénine indiquait à propos du pouvoir futur des soviets : « Un tel pouvoir est une dictature, c'est-à-dire qu'il s'appuie non sur la loi, non sur la volonté formelle de la majorité, mais directement sur la violence. La violence est l'instrument du pouvoir »³¹¹. On ne saurait trouver formule plus adéquate pour exprimer l'opinion d'Olivier.

Les propos de ce personnage s'appuient en outre sur une conception matérialiste du monde qui rejette toute forme de transcendance. Elle s'étend également aux hommes, en lesquels Olivier ne voit que des corps qu'il distingue selon qu'ils font ou non obstacle à ses desseins³¹². Si cette conception n'est pas directement liée au matérialisme dialectique développé par Marx et Engels, elle correspond en tout point aux idées des penseurs radicaux russes dont s'est fortement inspiré Lénine. Alain Besançon a montré ce que ce dernier devait au journaliste et révolutionnaire russe Tchernychevski, particulièrement

³⁰⁷ « Alles das – das ist Oliviers Gedanke – was sie Gott nennen, ist einzubeziehen in mir, in dieser eisernen Keule. Alles übrige ist Firlefanz. Furcht und Gewalt ist alles », SW XVI.2, p. 358.

³⁰⁸ Avant même d'avoir sondé les intentions de Sigismond, Olivier fait discrètement encadrer ceux des partisans de Sigismond qui sont le plus hostiles à ses vues (cf. T2, p. 464). Apportant une dernière touche à sa pièce avant la mise en scène, Hofmannsthal avait ajouté un bref épilogue à la scène de meurtre de Sigismond ; ses partisans y sont à leur tour la cible des tireurs d'élite d'Olivier. Cf. SW XVI.2, p. 228.

³⁰⁹ Extrait du « Discours sur la nationalisation des banques prononcé à la séance du Comité exécutif central de Russie », le 27 décembre 1917, in : Lénine, *Œuvres*, tome 26, septembre 1917-février 1918, Paris : Editions sociales ; Moscou : Editions en langues étrangères, 1958, p. 404.

³¹⁰ Voir trois notes plus haut.

³¹¹ Extrait du « Rapport sur la situation actuelle, 24 avril [1917] », établi dans le cadre de la « septième conférence russe du P.O.S.D.R. », in : Lénine, *Œuvres*, tome 24, avril-juin 1917, Paris ; Moscou, 1958, p. 238.

³¹² Olivier, improvisant un simulacre de procès, prononce sa sentence à l'encontre de Sigismond alors même que celui-ci a quitté la pièce : « am Leibe wirst du gestraft werden, denn wir haben nichts, dich zu fassen, als den Leib », T2, p. 467.

virulent dans la Russie des années 1860³¹³. Influencé par le scientisme allemand, Tchernychevski prétendait que l'homme appartient à l'ordre matériel et que sa volonté ne reflète que l'enchaînement des causes matérielles³¹⁴. Le rapprochement que nous établissons entre Lénine et le courant radical russe des années 1860 n'est pas fortuit, comme nous allons le montrer.

Il est évident qu'Olivier, s'il applique des méthodes similaires à celles des révolutionnaires russes, ne poursuit pas le même but. Il n'est pas plus question dans cette version que dans la première d'une organisation politique des couches laborieuses. Et pour cause. Comme l'a très justement montré Alexander Mionskowski, la violence d'Olivier s'appuie sur une trahison systématique de la population révoltée qu'il entraîne dans son sillage³¹⁵. Son pouvoir radicalise les pratiques brutales auxquelles Basile recourait ponctuellement³¹⁶ et contribue à cimenter « de façon irrémédiable » « les rapports de violence »³¹⁷. Mionskowski s'appuie pour sa démonstration sur la théorie de la révolution développée par Carl Schmitt dans son essai de 1921 intitulé *La Dictature*³¹⁸. Ce rapprochement est fondé, dans la mesure où il est attesté qu'Hofmannsthal avait lu ce texte avec intérêt et en avait souligné plusieurs passages³¹⁹. Pourtant, il ne permet pas d'expliquer les traits les plus marquants de la personnalité d'Olivier. Le cynisme et l'amoralisme que trahissent ses propos ne sont pas le propre des « commissaires de la révolution » dont Mionskowski, s'appuyant sur le texte de Carl Schmitt, rapproche Olivier³²⁰. Ces traits de caractère rappellent plutôt certaines figures des romans de Dostoïevski consacrés aux mouvements radicaux russes. Or il est établi qu'Hofmannsthal s'est inspiré de deux ouvrages de René Fülöp-Miller consacrés l'un à Dostoïevski et à son roman *Les Démons*, l'autre, à la genèse du mouvement bolchevique³²¹. Il existe de bonnes

³¹³ Cf. Alain Besançon, *Les origines intellectuelles du léninisme*, Paris : Calmann-Lévy, 1977, p. 199.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 119-121.

³¹⁵ « [Oliviers] Plebiszit beschränkt sich [...] auf die entseelte Gefolgschaft, die eigentliche Legitimität hingegen – das "wahre" Plebiszit des Volkes im Thronsaal – wird negiert », A. Mionskowski, *op. cit.*, p. 588.

³¹⁶ Rappelons les propos de Basile dans le troisième acte des deux versions : « [D]ie Welt ist außer Rand und Band und Wir sind entschlossen, das um sich greifende Feuer zu ersticken – und wenn nötig, in Strömen Blutes », T1, p. 317 ; T2, p. 424.

³¹⁷ « Die revolutionäre Souveränität agiert [...] im *Turm* zunächst ganz wie der von ihr bekämpfte Staat gewaltsam [...] » écrit A. Mionskowski, qui ajoute : « die Verstaatlichung der Revolution zementiert diese Gewaltverhältnisse dann in unverrückbarer Weise », cf. *op. cit.*, p. 591.

³¹⁸ Carl Schmitt, *Die Diktatur: Von den Anfängen des modernen Souveränitätsgedankens bis zum proletarischen Klassenkampf*, Munich : Duncker & Humblot, 1921.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 584. Dans une lettre à Josef Redlich datée des 8 et 9 novembre 1926, Hofmannsthal témoigne aussi de son intérêt pour l'essai sur la dictature de Carl Schmitt. Cf. Lettre à J. Redlich, 8.-9. XI 1926, citée par Ute Nicolaus (*op. cit.*, p. 52).

³²⁰ *Ibid.*, p. 581-591.

³²¹ D'après les concepteurs de l'édition critique, l'évolution du personnage d'Olivier dans le cinquième acte de la dernière version doit beaucoup à la lecture des ouvrages suivants : *Der unbekannteste Dostojewski*, édité et commenté

raisons de croire que l'intérêt durable de l'écrivain pour la Russie, sa culture et son évolution politique est au moins aussi important que celui accordé à Carl Schmitt.

Le troisième chapitre avait déjà relevé l'intérêt d'Hofmannsthal pour Dostoïevski et plus généralement pour l'évolution de la pensée russe depuis le XIX^e siècle³²². En témoignent ses lectures et les notes qui l'accompagnent³²³. En 1926, Hofmannsthal a consulté, outre les ouvrages de René Fülöp-Miller, *L'esprit de Dostoïevski* de Nicolas Berdiaev³²⁴. La lecture simultanée des carnets de Dostoïevski consacrés à la rédaction des *Démons* semble avoir particulièrement inspiré Hofmannsthal³²⁵. Ce choix n'est pas anodin. Ce roman pose la question de la liberté et de son usage, lequel peut mener, selon Dostoïevski, dans deux directions opposées. L'une conduit à la fois orthodoxe, l'autre à l'immoralisme et l'avalissement absolu ; l'une mène au Christ, l'autre à l'Antéchrist. Les personnages du roman, qui reflètent les différentes tendances du courant radical russe – dit « nihiliste » – des années 1860, empruntent tous la seconde direction. Parmi eux, le révolutionnaire Pierre Stépanovitch Verkhovenski adopte une position extrême. Certains de ses propos se retrouvent dans la bouche d'Olivier. L'édition critique ayant mis à jour la plupart de ces emprunts³²⁶, nous n'en évoquerons que quelques exemples significatifs.

Olivier, qui tente de convaincre Sigismond, ne fait pas mystère de ses intentions : « Nous attirerons les plus intelligents et nous ferons des plus bêtes nos montures »³²⁷. Cette citation, extraite des *Démons*, conclut une remarque plus longue du révolutionnaire Verkhovenski à l'adresse de ses partisans. La tâche confiée à ces derniers est simple :

par René Fülöp-Miller et Friedrich Eckstein, Munich : Piper & co, 1926, ainsi que l'ouvrage de René Fülöp-Miller intitulé *Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Russland*, Zurich: Amalthea-Verlag, 1926. Cf. SW XVI.2, « Entstehung », p. 239. Hofmannsthal a lui-même consulté une édition des *Démons* (également *Les Possédés*) de Dostoïevski parue en 1906. Sur ce point, voir *infra*, note 327.

³²² Voir *supra*, chapitre 3, paragraphe 4. 4. 2.

³²³ En 1904 déjà, Hofmannsthal avait lu une étude de Dimitri Merejkovski (Mereschkowski en allemand) sur Tolstoï et Dostoïevski qui lui avait fait une très bonne impression. Il s'agit de *Tolstoi und Dostojewski als Menschen und als Künstler : eine kritische Würdigung ihres Lebens und Schaffens* (Leipzig : Schulze, 1903). Cette lecture est évoquée dans le volume de l'édition critique comprenant le texte de la comédie *Silvia im Stern* (SW XX, p. 267-268).

³²⁴ L'atteste une note des carnets de l'écrivain datée de mai 1926 et qui paraphrase une idée centrale de l'essai de Berdiaev (Berdjajew en allemand), dont Hofmannsthal a lu la traduction allemande (cf. Nikolaj Berdjajew, *Die Weltanschauung Dostojewskis*, Munich : Beck, 1925). Cf. RA3, *Aufzeichnungen*, 1926, p. 585.

³²⁵ Ces carnets, traduits en allemand, occupent une place importante dans l'ouvrage commun de René Fülöp-Miller et Friedrich Eckstein (voir *supra*, note 321).

³²⁶ Voir les commentaires figurant dans les pages suivantes de l'édition critique : SW XVI.2, p. 535-537 et p. 546-547.

³²⁷ « Die Klugen werden wir zu uns ziehen, auf den Dummen aber werden wir reiten », T2, p. 465. L'édition critique indique que ce commentaire reproduit presque littéralement les propos de Verkhovenski dans la traduction allemande des *Démons* consultée par Hofmannsthal (Dostojewski, *Sämtliche Werke*, avec la collaboration de Dimitri Mereschkowski (*et al.*, publié sous la dir. de Moeller van den Bruck, 1^{ère} section, vol. 6, Munich ; Leipzig : Piper, 1906, p. 398). Cette édition est citée dans SW XVI.2, p. 535.

« agir pour que tout s’effondre : l’empire et sa morale. Nous seuls resterons, qui avons par avance décidé de nous emparer du pouvoir »³²⁸. La communauté d’intention avec Olivier est frappante. Elle se renforce lorsqu’on sait quel traitement Verkhovenski réserve à son ami Stavroguine, jeune aristocrate doué d’une aura charismatique qu’il a gagné à ses vues. Pour le critique Joseph Frank, l’objectif de Verkhovenski « est de s’emparer du pouvoir en faisant passer Stavroguine pour Ivan le tsarévitch, le faux prétendant au trône, et d’enrôler à leur insu les paysans sous la bannière révolutionnaire »³²⁹. Usant de la rumeur qui dénoncerait le souverain régnant comme un imposteur, « Verkhovenski compte utiliser le prestige quasi religieux du tsar pour renverser le pouvoir établi »³³⁰. Cette intention rejoint celle d’Olivier qui désire user de Sigismond comme d’un appât pour gagner la confiance et la soumission du peuple de Pologne³³¹.

Dans ce contexte, il n’est pas inutile de rappeler que le personnage de Verkhovenski s’inspire du révolutionnaire nihiliste Netchaïev, un temps proche de Bakounine. En accord avec ce dernier, Netchaïev a rédigé en 1869 un *Catéchisme du Révolutionnaire*, sorte de profession de foi à destination des plus radicaux³³². On y apprend notamment que les révolutionnaires qui se vouent entièrement à leur cause n’ont « même pas de nom »³³³. Ils sont donc à l’image des troupes d’Olivier, qui ne sont connues que sous l’appellation des « sans nom »³³⁴. Dans ce manifeste, on apprend aussi que le révolutionnaire doit être

³²⁸ A l’intention de ses interlocuteurs, Verkhovenski explique : « Ihre ganze Aufgabe besteht vorläufig nur darin, darauf hinzuwirken, dass alles zusammenstürzt: Das Reich wie seine Moral. Nachbleiben werden nur wir, die wir uns schon voraus bestimmt und vorbereitet haben, die Macht in unsere Hände zu übernehmen », cité in : SW XVI.2, p. 535.

³²⁹ Joseph Frank, *Dostoïevski. Les années miraculeuses (1865-1871)*, trad. de l’américain par Aline Weill, Arles : Actes Sud – Solin, 1998, p. 607.

³³⁰ *Ibid.*, p. 608.

³³¹ Olivier projette tout d’abord de faire monter Sigismond sur un char ambulant afin d’attirer les foules et de les persuader de se rallier à sa cause. Devant le refus de Sigismond, Olivier recourt à une solution qui avait été esquissée dans le fragment de 1904. Il s’agit, après avoir éliminé le prince, de placer un sosie sur le char, afin de duper la foule.

³³² Le texte intégral du *Catéchisme* est reproduit par Michael Confino dans *Violence dans la violence. Le débat Bakounine-Netchaev* (Paris : François Maspero, 1973, p. 97-105). Il est difficile de croire qu’Hofmannsthal n’ait pas eu connaissance de ce manifeste dans la mesure où il savait, par ses diverses lectures, que le personnage de Verkhovenski était inspiré du révolutionnaire Netchaïev et que l’assassinat autour duquel est construit *Les Démons* s’inspire de celui commis en 1869 par ce jeune révolutionnaire. Il est en tout cas fait mention de ce *Catéchisme* dans l’ouvrage sur le bolchévisme de Fülöp-Miller, dans le dernier chapitre consacré à « La morale du bolchévisme » (« Die Moral des Bolschewismus », in : R. Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, *op. cit.*, p. 440-448, not. p. 446).

³³³ *Catéchisme*, in : M Confino, *op. cit.*, p. 100.

³³⁴ Toutefois, le choix de l’appellation « les sans nom » (« die Namenlosen ») pour désigner Olivier et ses troupes semble faire plus directement référence à un passage de l’étude de René Fülöp-Miller sur le bolchévisme où il est question de la misère en Russie. L’auteur y évoque le cas des habitants d’un quartier particulièrement pauvre de Moscou qui, pour éviter de se voir imputer leurs larcins, prétendaient n’avoir pas de nom ou de papier prouvant leur identité (cf. Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, *op. cit.*, p. 352). Ce rapprochement a été établi par les auteurs de l’édition critique in : SW XVI.2 p. 534.

prêt à infiltrer le parti adverse pour le miner de l'intérieur. En outre, il ne juge de la valeur des individus qu'à l'aune de leur utilité pour la cause révolutionnaire³³⁵. On peut remarquer là encore des parentés frappantes avec la stratégie d'Olivier à l'égard de Julian comme de Sigismond. Ne déclare-t-il pas à ce dernier : « Si je t'ai, toi et les tiens, à ma disposition, c'est pour que je vous impose de faire ce pour quoi je veux vous employer »³³⁶ ?

Il est toutefois une autre remarque d'Olivier qui fait écho à la problématique centrale des romans de Dostoïevski. Les prières du médecin en faveur de Sigismond ne font que renforcer la détermination du rebelle à éliminer ce dernier. Justifiant l'arrêt de mort, qu'il vient de prononcer, Olivier explique : « Moi et quelques autres nous nous sommes sacrifiés pour ôter le fardeau du pouvoir au peuple afin qu'il ne soit pas pris de vertige »³³⁷. Cette remarque touche au débat sur la liberté et son usage dans *Les Démons*. Nicolas Berdiaev, dans son livre qu'Hofmannsthal consultait à l'époque de la rédaction, commente à deux reprises les enjeux de ce débat³³⁸. Il évoque tout d'abord le programme d'un certain Chigaliev. Ce compagnon de Verkhovenski qui était animé tout d'abord d'intentions démocratiques finit, en s'embrouillant, par prôner l'asservissement d'une masse par une minorité jouissant seule de la liberté. Verkhovenski – qui abhorre les idéaux démocratiques et socialistes – témoigne d'un enthousiasme cynique pour cette dérive – involontaire – de Chigaliev. Parti « d'une liberté illimitée », celui-ci « a conclu à un despotisme illimité »³³⁹. Destruction de l'ordre établi et avilissement du plus grand nombre sont les principes d'un programme qu'Olivier partage avec les personnages dostoïevskiens.

³³⁵ Dans le paragraphe du *Catéchisme* consacré à l'« attitude du révolutionnaire envers la société » on peut lire : « Le révolutionnaire ne s'introduit dans le monde politique et social [...] et n'y vit qu'avec la foi dans sa destruction la plus complète et la plus rapide » (cf. *Catéchisme*, in : M. Confino, *op. cit.*, p. 102). Dans le paragraphe précédent, qui traite de l'« attitude du révolutionnaire envers ses camarades en révolution », figurait déjà cette remarque : « Le degré d'amitié et de dévouement et les autres obligations envers un [...] camarade sont déterminés uniquement par leur degré d'utilité pour la cause de la révolution réelle et destructive ». Ceci vaut, *a fortiori*, pour ceux qui ne sont pas reconnus comme véritables révolutionnaires ». Cf. *Ibid.*, p. 101.

³³⁶ « Dazu habe ich dich und deinesgleichen, damit ich euch auferlege, wozu ich euch brauchen will », T2, p. 465.

³³⁷ « [I]ch und einige, wir haben uns aufgeopfert und nehmen dem Volk die Last des Regiments ab, damit es nicht schwindlich werde », T2, p. 468.

³³⁸ Cf. N. Berdjajew, *Die Weltanschauung Dostojewskis*, *op. cit.* Les citations de cet ouvrage seront extraites de la traduction française suivante : N. Berdiaeff (= Berdiaev), *L'esprit de Dostoïevski*, trad. du russe par Alexis Nerville, Paris : Stock, 1974.

³³⁹ Chigaliev expose ses vues dans le septième chapitre de la deuxième partie du roman de Dostoïevski. Berdiaev reproduit la conclusion de Chigaliev et la commente dans son essai consacré à Dostoïevski (cf. *L'esprit de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 98-100).

Il serait certes erroné de prétendre que la figure d'Olivier doit tout à Dostoïevski et ses commentateurs³⁴⁰. Ces emprunts servent avant tout à illustrer des questions essentielles pour l'écrivain, traduites par les actes cyniques d'Olivier. En revanche, les affinités avec les personnages du roman de Dostoïevski n'expliquent pas entièrement l'usage par Olivier du motif de la fatalité. Pour ce faire, il importe d'évoquer d'autres textes d'Hofmannsthal qui éclairent l'usage de ce motif associé à celui de la nécessité.

Les termes de « fatalité » et de « nécessité » font certes échos à une forme radicalisée de matérialisme importée d'Occident en Russie dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Associées à des revendications sociales, ces idées tendaient à poser la révolution comme une nécessité historique, répondant à une dynamique décrite par Marx et Engels, puis Lénine à leur suite. Olivier n'est toutefois pas un révolutionnaire au sens où l'entendait ce dernier. Le mépris qu'il voue aux hommes du peuple le rapproche plutôt du radicalisme nihiliste de Verkhovenski. Dans les travaux d'Hofmannsthal, la notion de nécessité associée au motif de « destin » apparaît dans les lignes qu'il consacre en 1921 à Napoléon pour le centenaire de sa mort³⁴¹. Cet essai s'appuie sur les propos de Goethe consécutifs à sa rencontre avec Napoléon en 1808³⁴². Pour ce dernier, le « fatum » de l'antique tragédie aurait laissé place à une autre forme de « destin » : « le destin, c'est la politique »³⁴³, aurait-il affirmé. Que Napoléon se considère lui-même comme le moteur et l'agent de ce destin est ici « sous-entendu », comme l'explique Hofmannsthal³⁴⁴. Il est aisé d'imaginer quelles conséquences une telle conception peut avoir, lorsqu'elle est adoptée par des individus qui veulent ruiner l'ordre établi.

À cette conception s'ajoute celle défendue par un personnage qui apparaît dans un fragment d'Hofmannsthal intitulé *Essex et son juge*³⁴⁵. Le premier personnage, inspiré

³⁴⁰ Il est évident que les impressions laissées par la lecture en 1926 des travaux de Fülöp-Miller, de Berdiaev, ou même celle d'extraits de romans de Dostoïevski, sont venues s'ajouter et se combiner à d'autres, tirées de lectures contemporaines ou légèrement antérieures. Outre la lecture de *La Dictature* de Carl Schmitt, on peut mentionner celle, au début des années 1920, d'écrits de Joseph Baader qu'il met spontanément en relation avec la philosophie de Jacob Böhme. A ce dernier, Hofmannsthal reprend notamment le terme « Démonocratie » (« Dämonokratie »), lequel se trouve associé dans ses notes à ceux de « totalitärer Staat » et de « Führerprinzip ». Voir à ce sujet le compte-rendu de Michael Hamburger (« Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht », in : *Euphorion*, vol. 55, cahier 1, 1961, p. 16-76, ici p. 35).

³⁴¹ *Napoleon. zum 5. Mai 1921*, RA2, p. 466-472.

³⁴² Hofmannsthal s'est probablement servi du volume des œuvres de Goethe qui rassemble des écrits autobiographiques. L'édition suivante servira de source aux citations : Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, vol. 10 (Autobiographische Schriften, n°2), Hambourg : C. Wegner, 1963, p. 546.

³⁴³ « Es gibt kein Schicksal, die Politik ist das Schicksal », peut-on lire dans l'essai d'Hofmannsthal. Cf. RA2, p. 471.

³⁴⁴ « Als Zentrum dieses Schicksals versteht [Napoleon] sich selbst, das ist *sous-entendu* », précise Hofmannsthal entre parenthèses (*ibid.*).

³⁴⁵ *Essex und sein Richter*, in : SW XXI, p. 198-204 et p. 497-502.

par la figure historique du comte d'Essex³⁴⁶, est condamné à mort après un coup d'Etat manqué. Le second – désigné comme « le juge » ou « l'homme » – explique à Essex que celui-ci était trop convaincu de sa force pour reconnaître la « nécessité » à laquelle son existence était subordonnée. Cette nécessité se révèle à présent sous les traits de la mort, dont le juge est en quelque sorte le messenger. Elle s'accorde cependant parfaitement avec l'intérêt personnel de ce personnage, qui a su, pour sa part, choisir « le camp des plus forts »³⁴⁷. S'il n'est guère d'affinités entre Essex et Sigismond, on décèle entre Olivier et le juge certains points communs. Dans une lettre du 2 août 1926 à son ami Burckhardt, Hofmannsthal écrivait : « ce rapport tout à fait singulier que j'ai essayé d'instaurer entre Essex et l'un de ses juges – lequel se considère comme l'agent de la nécessité du moment présent – s'instaure à présent entre Olivier et Sigismond : Olivier doit éliminer Sigismond – mais tout ceci dans une atmosphère sobre et terrible »³⁴⁸. La « fatalité » qu'Olivier dit incarner³⁴⁹ est celle – prétendue – de la révolution, laquelle s'exprime ici sous son aspect le plus destructeur. La nécessité de faire table rase du passé coïncide avec son projet – conforme à celui de Verkhovenski – d'accaparer le pouvoir³⁵⁰. Sigismond, fils d'un souverain exécré et élève d'un complotier avéré, symbolise pour Olivier ce passé qu'il faut « liquider, annuler et éliminer »³⁵¹. Cette condamnation est prononcée au nom d'une fatalité³⁵² qui, plus que l'effet inexorable du temps physique, coïncide avec les intérêts politiques d'un juge auto-proclamé. La peinture de ce personnage et de ses actes ne traduit pas la découverte par Hofmannsthal d'une « fatalité » de l'histoire. Elle révèle les

³⁴⁶ Robert Devereux, deuxième comte d'Essex, fut un temps le favori de la reine Elisabeth I^{ère} d'Angleterre. Disgracié en 1600, il est l'auteur quelques mois plus tard d'une tentative de coup d'Etat. Celle-ci se solde par un échec et lui vaut d'être décapité en février 1601. Ce personnage inspira plusieurs auteurs dramatiques ainsi que des compositeurs. Donizetti lui consacra notamment un opéra en 1837.

³⁴⁷ Parmi les arguments du juge cités dans les brouillons de l'auteur figure notamment celui-ci « er [sei] bei der stärkeren Partei », SW XXI, *Essex und sein Richter*, p. 198.

³⁴⁸ « [J]enes ganz eigentümliche Verhältnis, das ich immer hinstellen wollte zwischen Essex und einem seiner Richter (der sich fühlt als den Vollstrecker des in der Zeit Notwendigen), dieses Verhältnis tritt nun zwischen Olivier und Sigismund ein, er muss Sigismund hinwegräumen – aber alles in einer nüchtern-furchtbaren Atmosphäre », lettre du 2 août 1926 à Carl J. Burckhardt, citée dans SW XVI.2, p. 448-449, ici p. 449.

³⁴⁹ A Sigismond, qui l'interroge sur la source de son pouvoir, Olivier répond : « Siehst du dieses eiserne Ding da in meiner Hand? So wie dies in meiner Hand ist und schlägt, so bin ich selbst in der Hand der Fatalität », T2, p. 465.

³⁵⁰ Dès le premier acte, Olivier ne cachait pas le rôle qu'il se promettait d'assurer dans la révolution qui couve en Pologne : « Der wird kommandieren, dem die politische Fatalität sich anvertraut », T2, p. 388.

³⁵¹ Le médecin met Olivier en garde contre Sigismond, en lequel il reconnaît « un homme puissant ». Olivier réplique toutefois sèchement : « Jetzt habt Ihr sein Urteil ausgesprochen. Darum muss er kassiert, annulliert, ausgelöscht werden », T2, p. 468.

³⁵² Improvisant devant le médecin un simulacre de jugement, Olivier fait mine de s'adresser à Sigismond, absent de cette scène, et déclare : « Du stehst hier – Basilius und der Jesuit da drinnen, der Volksbetrüger [i. e. Julian, P. B.], die haben dich gemacht, der eine leiblich, der andere geistig – so bist du schuldig, das ist dir eingezeichnet von der Fatalität », T2, p. 467.

conséquences éthiques d'une attitude susceptible de séduire des individus désorientés en quête de stabilité politique.

3. 3. Conséquences éthiques des agissements d'Olivier

Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg avait exposé les fondements de la liberté dont l'ange invitait le Mendiant à faire bon usage. Cette liberté est l'étincelle de Dieu placée en l'homme afin que celui-ci manifeste Sa présence dans le monde et parachève la Création. Agissant de la sorte, l'homme manifeste sa dignité et aide autrui à prendre conscience de la sienne. Poser, comme Olivier, l'existence d'une nécessité revient au contraire à nier toute liberté individuelle. Sa négation découle de celle de tout principe transcendant, donc de Dieu. L'opposition entre Olivier, avocat de la nécessité, et Sigismond, témoin de la présence du divin sur terre, ressort clairement d'un brouillon qui retrace l'échange entre le rebelle et le médecin. Evoquant Sigismond, le savant explique : « son corps est auréolé de la force qui émane de son âme ». Puis il ajoute en désignant les partisans du prince : « ils sentent l'incarnation du Sacré »³⁵³. Olivier n'a pourtant que faire des « idées de ceux qui vivent à genoux »³⁵⁴. Dans un brouillon, il proclamait que « Dieu » n'était que l'autre nom de la massue qui prolonge son bras³⁵⁵.

Derrière ce conflit transparaît l'opposition radicale entre le Christ et l'Antéchrist, motif central de l'œuvre de Dostoïevski. Ce conflit est cité par Berdiaev dans son essai de 1926. Il y consacre tout un chapitre au personnage du Grand Inquisiteur – présenté comme le double de l'Antéchrist –, qui expose à un interlocuteur silencieux – le Christ – ses vues sur la liberté³⁵⁶. Berdiaev souligne que « l'esprit du Grand Inquisiteur » est incarné par des personnages aussi différents que le révolutionnaire Verkhovenski ou le socialiste utopiste Chigaliev³⁵⁷. Tous deux s'accordent pourtant sur un programme résumé par Verkhovenski en ces termes : « les esclaves doivent être égaux ; sans despotisme, ni la liberté, ni l'égalité n'existeraient, mais, dans un troupeau, c'est l'égalité qui doit

³⁵³ « Sein Leib ist umwittert mit Seelenkraft. Sie spüren die Incarnation des Heiligen », SW XVI.2, p. 377.

³⁵⁴ L'expression « kriechende Angelegenheit » (SW XVI.2, p. 377 ; T2, p. 467), utilisée par Olivier, provient à l'origine de Stavroguine dans *Les Démons*. Déchiré intérieurement, ce personnage tente de confesser ses péchés au moine Tikhone. Dans le même temps, il raille sa propre démarche en désignant les pages de sa confession comme « abscheuliche und kriechende Angelegenheit ». Cet épisode de la confession chez Tikhone n'a été publié qu'en 1922. Il est intégralement repris dans la monographie de René Fülöp-Miller et de Friedrich Eckstein, consultée par Hofmannsthal (cf. *Der unbekannte Dostojewski, op. cit.*, p. 429).

³⁵⁵ « [I]n mir ist Gott (die Keule) nirgend sonst », explique Olivier dans un brouillon (cf. SW XVI.2, p. 365).

³⁵⁶ Cf. N. Berdiaev *L'esprit de Dostoïevski, op. cit.*, p. 235-265.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 249.

régner »³⁵⁸. La liberté est le privilège de ceux qui, comme Olivier et sa garde rapprochée, se sont juré de « décharger le peuple du poids de gouverner »³⁵⁹. Quant à l'égalité dans l'asservissement, elle est réservée à ce peuple dégradé au rang de troupeau. « Nécessité » et « fatalité » sont les instruments d'un despotisme impitoyable qui s'appuie sur un mépris absolu pour la personne humaine. Elles permettent aussi à ceux qui prétendent les incarner de se retrancher derrière le paravent de l'irresponsabilité.

En refusant de dévoiler son nom et en voulant faire de Sigismond un faux prophète, Olivier désirait s'assurer une totale liberté d'action. Les êtres sans nom ne sont pas comptables de leurs crimes. Prétendant agir sur la coupe d'une « puissance obscure »³⁶⁰ et détournant l'attention des foules sur une marionnette ambulante, Olivier se rend intouchable. La gravité de ses forfaits et de sa trahison à l'égard du peuple s'en trouve accrue. Hofmannsthal souhaitait attirer l'attention de ses contemporains sur la relative aisance avec laquelle ils pouvaient dériver vers de tels comportements. L'idée que les impératifs du temps présent – de l'ici et maintenant – exigent le recours à des mesures drastiques pouvait facilement mener à ce genre d'excès. C'est ce que révèle Olivier. Cette « réalité » qu'il affirme incarner correspond, dans son propos, à la notion de « fatalité »³⁶¹. Dans un brouillon de l'échange avec Sigismond, Olivier expliquait : « Je suis moi-même aux mains d'une puissance obscure – la fatalité –, qui s'est emparée de moi comme je m'empare de cet objet [i. e. la massue, P. B.]. Il s'agit de la réalité et celle-ci s'exprime par deux mots qui te permettent de la reconnaître : Ici et Maintenant ! »³⁶². La « réalité » se transforme en un « diktat » du présent, qui nie le passé et ignore l'avenir. Quant à la « fatalité », elle n'est qu'un paravent derrière lequel Olivier s'emploie à imposer ses vues. Le chaos laissé par une monarchie décadente ne peut engendrer, selon lui, qu'une tyrannie appuyée sur appareil bureaucratique hiérarchisé. La différence majeure avec le programme des révolutionnaires vient de ce qu'Olivier ne prétend à aucun moment agir pour le bien du peuple. Aussi la dictature et la privation de liberté semblent-elle devoir se pérenniser. L'œuvre d'Olivier consiste en une destruction radicale qui laisse place à un

³⁵⁸ Ce passage des *Démons* est cité par Berdiaev (in : *ibid.*, p. 250). Il est aussi repris dans l'« épilogue » de l'étude de René Fülöp-Miller sur le bolchevisme (*Geist und Gesicht des Bolschewismus*, op. cit., p. 451-452).

³⁵⁹ « Wir nehmen dem Volk die Last des Regimentes ab », déclare Olivier. Cf. T2, p. 468.

³⁶⁰ Cette puissance obscure (« dunkle Macht »), dont Olivier se considère comme l'agent, apparaît dans plusieurs brouillons de l'écrivain. Elle s'inspire d'un passage de l'ouvrage de Fülöp-Miller et d'Eckstein qui traduit le commentaire d'un critique russe à propos du personnage de Verkhovenski. Cf. SW XVI.2, p. 544.

³⁶¹ « [Ich] bin selbst in der Hand der Fatalität », explique Olivier à Sigismond. « Das, was jetzt vor dir steht, das hast du noch nicht gekannt. [...] Was [...] jetzt dasteht, das ist die Wirklichkeit », T2, p. 465.

³⁶² « Ich bin selbst in der Hand einer dunklen Macht – die Fatalität –, die mich ergriffen hat, wie ich dies [i. e. die Keule, P. B.] ergreife. Das ist die Wirklichkeit. [...] Und sie hat zwei Worte, an denen erkennst du sie: Jetzt und hier! », in : SW XVI.2, p. 373.

monde sans Dieu, sans liberté, sans justice et sans bonheur. Derrière le prétexte de la « fatalité » se dissimule une entreprise volontaire et systématique de déshumanisation. Olivier incarne tout ce qu'Hofmannsthal abhorre et dont il craignait néanmoins la venue si ses contemporains persistaient dans leur aveuglement. Alexandre Mionskowski, qui formule ce constat, rappelle aussi la confusion semée par le discours d'Olivier dans l'esprit de plusieurs critiques³⁶³. Affirmer que ce discours recoupe une prise de conscience par l'auteur du caractère « inévitable du déroulement historique »³⁶⁴, ou de la « supériorité de la tyrannie moderne » face à la clairvoyance de l'esprit³⁶⁵, relève, à n'en pas douter, du contre-sens.

En modifiant le caractère initial d'Olivier et en révélant les motifs et les conséquences immédiates de ses agissements, Hofmannsthal souhaitait placer le public de la pièce devant un choix. Celui-ci prend la forme d'une alternative entre deux voies opposées. L'une, choisie par Olivier, mène à une trahison et un reniement de toutes les valeurs qui, pour l'auteur, constituent le fondement spirituel de l'Europe. L'autre, qui n'est qu'esquissée dans cette version, prend des contours bien plus nets dans la première. Elle traduit l'effort d'une génération pour s'arracher aux illusions qui aveuglent et avilissent nombre de ses représentants. Elle implique aussi l'investissement des nouvelles générations dans la fondation d'un ordre politique neuf traduisant les aspirations d'une société pacifiée. Au reniement et à l'abandon de « son moi pensant », Hofmannsthal oppose la découverte de ses fondements spirituels qui conduit à celle d'alternatives politiques à la tyrannie³⁶⁶. C'est ce qu'illustrent les choix et les actes de Sigismond et de son successeur, auxquels les paragraphes suivants seront consacrés.

IV. Leçon éthique et politique de la pièce : la tâche de Sigismond

Étape décisive de la pièce, le quatrième acte marque pour Sigismond une évolution majeure. Son réveil dans la tour lui permet de saisir la vanité du projet de s'arroger le pouvoir par la violence alors que le fondement de l'être humain et du monde demeure

³⁶³ A. Mionskowski, *op. cit.*, p. 619-620.

³⁶⁴ Cf. W. Naumann, *art. cit.*, p. 320.

³⁶⁵ Cf. W. H. Rey, « Tragik und Verklärung », *art. cit.*, p. 168-169.

³⁶⁶ Dans son discours consacré à l'« héritage de l'Antiquité », Hofmannsthal évoque ceux qui, attirés par « l'Orient russe », semblent tourner le dos à l'Europe dont ils sont issus. Hofmannsthal écrit à ce propos : « [A]n denen, die ihm [diesem russischen Orient, P. B.] huldigen, wird nichts so deutlich wie der Wunsch, allen Ballast abzuwerfen und wäre es das eigene denkende Selbst », RA3, *Vermächtnis der Antike*, p. 14 (nous soulignons).

encore inconnu. Dégrisé, le jeune prince découvre le sens de ses intuitions passées. Son corps, en lequel il perçoit la présence du principe paternel et divin, constitue le point d'intersection entre le fini et l'infini, l'immanence et la transcendance. Quant au monde, il est l'expression dans le temps et l'espace d'une totalité métaphysique qui rassemble toutes ses configurations possibles. Sigismond découvre enfin le privilège de l'être humain. Par son esprit, étincelle du divin, il peut saisir Sa présence en tout point de la Création. Les peines et les égarements du jeune prince étaient le prix à payer pour qu'il découvre son « élection ». En découle une appréhension nouvelle du principe de nécessité, lequel consiste en l'impératif d'une double transformation. La première concerne chaque individu et touche à la conception de son être et du monde. La seconde s'exprime au travers du programme politique de Sigismond qui mêle les principes de révolution et de conservation. La mort du prince, qui interrompt sa tâche, ne remet pas en cause la pertinence de celle-ci. Cette mort manifeste l'aspect tragique de la pièce, laquelle renferme d'autres éléments qui transfigurent cette dimension. Tels sont les aspects centraux de la leçon éthique et politique de la pièce qu'il convient à présent d'étudier.

4. 1. Sigismond et la découverte de la « nécessité »

Le quatrième acte, théâtre de cette découverte, est aussi celui dans lequel les parentés entre Sigismond et le Christ sont les plus frappantes. L'idée que le prince réunit en son être le Père et le Fils manifeste cette affinité. Celle-ci frappe également les rebelles qui reconnaissent en lui « le Roi des pauvres » (« der Armeleute-König »)³⁶⁷. Sigismond rappelle à ces hommes Jésus lorsqu'il reçoit le baptême dans le Jourdain et se voit illuminé par l'Esprit saint³⁶⁸. Ces parentés ne sauraient toutefois masquer les traits qui distinguent Sigismond du Fils de Dieu. À la différence de Jésus, qui affirme être envoyé par son Père³⁶⁹, Sigismond ne se voit assigner aucune tâche par autrui. Son départ de la tour est le fruit d'un choix personnel par lequel il renonce à une autre vie. Ayant retrouvé

³⁶⁷ Apercevant Sigismond dans la tour, le soldat estropié qui était déjà apparu dans le premier acte s'exclame : « Das ist der Armeleute-König und sie werden vor ihm das Schwert und die Waage tragen », T1, p. 354.

³⁶⁸ L'un des paysans venus délivrer Sigismond s'exclame : « Sehet ihn an, unseren König, wie er dasteht. Wie in lebendigem Flusswasser gebadet, so glänzt er von oben bis unten », T1, p. 354. La parenté entre le prince et le Fils de Dieu est aussi suggérée par la présence, chez le premier, d'une source qui jaillit de son sein et n'est autre le principe spirituel qu'il incarne. A Julian, agonisant dans la tour, Sigismond déclare : « Du quälst dich, dass eine Ader in dir aufgehe, von der du trinken könntest. In mir aber fließt es ohne Stocken, und das ist dein Werk » (T1, p. 351). Ces propos font échos à ceux de l'apôtre Jean, qui rapporte des paroles de Jésus évoquant « des fleuves d'eau vive » qui « coulent de son sein ». Ceux-ci désignent, selon l'apôtre, « l'Esprit que devaient recevoir ceux qui croiraient en [Jésus] », cf. Jean 7, 38-39.

³⁶⁹ Le Nouveau Testament comporte plusieurs passages dans lesquels Jésus affirme être l'envoyé de son Père, cf. Jean, 5, 30-36 et Jean 7, 28.

sa communion avec l'Absolu, il aurait pu demeurer isolé du monde pour jouir de cette expérience. Sa décision d'affronter le monde résulte de l'intuition d'une « nécessité » dont il importe de saisir la nature.

Le motif de la « nécessité » apparaît dans les propos du prince qui, au cinquième acte, précèdent sa mort. S'adressant aux nobles venus lui prêter allégeance, Sigismond explique avoir gagné « un peu d'esprit, conquis par la moelle de [ses] os et l'union de [son] être et de la nécessité »³⁷⁰. Ce bilan conclut des mois de lutte contre lui-même d'abord, puis contre ses ennemis déclarés. À l'issue du quatrième acte, le jeune prince était certes conscient de la présence du divin en son être, comme en tout point de la Création. Le pouvoir d'Olivier trahissait à ses yeux de profondes illusions. Toutefois, il ne doutait pas de la capacité du rebelle à précipiter le peuple de Pologne dans le chaos. La lutte contre cet aveuglement collectif impliquait de renoncer à la voie « mystique » offerte par sa communion avec Dieu. La réalisation de son destin dans le monde, qui induit une confrontation répétée avec ses écueils, est une première manifestation de cette « nécessité » qui point dans son esprit. Une seconde ressort du spectacle de l'aveuglement d'Olivier. Détrônant Basile, le rebelle ne ferait qu'achever la désagrégation du royaume et avilir davantage ses sujets. Seul l'établissement d'un nouvel ordre politique peut mettre un terme à ce péril.

Cette tâche exige une double transformation. La première doit conduire à une modification radicale du rapport de chaque individu au monde. La seconde consiste à précipiter la fin de la monarchie décadente afin de pouvoir fonder sur ses ruines un ordre neuf. Ceci implique d'entamer une lutte sur deux fronts. Il faut combattre ceux qui, tels les courtisans de Basile, désirent prolonger l'ordre décadent et ceux qui, à l'image d'Olivier, veulent le convertir en tyrannie. Changer les cœurs pour changer l'ordre politique, telle est la nécessité qui s'impose à l'esprit de Sigismond et motive son départ de la tour.

4. 2. « Révolution intérieure » : préalable à l'avènement d'un ordre nouveau

Pour manifester la nécessité de cette double révolution, intérieure d'abord, sociale et politique ensuite, Hofmannsthal s'inspire de l'essai de Konrad Burdach consacré aux

³⁷⁰ « [W]ir haben auch ein wenig Geist gewonnen: aus dem Mark unserer Knochen und der Vermählung unseres Innern mir der Notwendigkeit », T1, p. 377. Peu auparavant, il se présentait devant les nobles en ces termes : « Euer König und Herr aus der Kraft und der Notwendigkeit, hier bin ich », T1, p. 373.

notions de « réforme » et de « renaissance »³⁷¹. Burdach y décrit le mouvement spirituel inspiré dès le XII^e siècle par le moine cistercien Joachim de Flore, puis repris par François d'Assise suivi de saint Bonaventure au XIII^e siècle, puis de Cola di Rienzo, homme politique de la Rome médiévale et auteur, en 1347, d'un coup d'Etat. Quoique de manière différente, ces personnages ont chacun affirmé la nécessité d'une renaissance spirituelle des individus comme prélude à celle de la société. Dans un des brouillons de la pièce figure cette parole du prophète Ezéchiel intégrée par K. Burdach dans sa paraphrase de Bonaventure : « Nous avons besoin de cœurs de chair au lieu des cœurs de pierre »³⁷². Pour Sigismond, cette transformation doit résulter de la découverte par chacun de la présence du divin en son être et dans le monde. Ayant lui-même franchi ce pas, il désire aider autrui à le suivre dans cette voie. Il s'agit d'atteindre une connaissance approfondie de la réalité et du fondement de la dignité humaine. L'évolution et la résolution de Sigismond au quatrième acte sont l'expression esthétique des conceptions éthiques d'Hofmannsthal.

Avant de convaincre les nobles de Pologne du bien-fondé de cette « conversion », Sigismond s'emploie à ouvrir les yeux de ceux qui l'ont choisi pour guide. Plus encore que la version définitive, ses brouillons détaillent les étapes de ce processus. Les partisans de Sigismond qui l'assistent dans sa lutte armée y sont désignés comme le peuple des « morts »³⁷³. La signification de cette appellation ressort de différentes notes. « Les morts » sont ceux qui ont renoncé à leur vie passée pour se vouer corps et âmes à la lutte aux côtés de Sigismond. Ce sacrifice a aussi induit celui d'innocents, pris dans la violence de la bataille contre les ennemis du prince³⁷⁴. Le fruit de cet arrachement à soi et à ces êtres chers est la victoire sur Olivier et l'ascendant militaire sur les nobles. La mort,

³⁷¹ L'essai *Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation* de Konrad Burdach parut pour la première fois en 1910. Hofmannsthal en possédait un exemplaire dans sa bibliothèque (cf. SW XVI. 1, « Entstehung », p. 160 ainsi que *supra*, note 250). Le texte de Burdach connut plusieurs éditions dans lesquelles il est souvent associé à un autre essai consacré aux origines de l'humanisme. Dans les paragraphes suivants, les citations du premier essai seront extraites d'une édition de 1974 (K. Burdach, *Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation*, in : *id.*, *Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, p. 1-84).

³⁷² Paraphrasant les propos de Bonaventure, qui cite lui-même le prophète Ezéchiel, Burdach écrit : « Wir brauchen nach dem Ezechielwort (Ez. 36, 26) den "neuen Geist" und "das Herz aus Fleisch" an Stelle des versteinten Herzens », K. Burdach, *op. cit.*, p. 45.

³⁷³ L'appellation « die Todten », pour désigner Sigismond et ses troupes, est employée à plusieurs reprises dans ceux des brouillons de la pièce conçus entre 1922 et l'été 1923. Cf. SW XVI.1, « Varianten », p. 376 -395.

³⁷⁴ Dans l'un des brouillons, on peut lire cette remarque d'un partisan de Sigismond : « Und wir aus einem verlorenen Haufen, sind das Volk der Todten geworden, denn wir haben begraben unsere Weiber und Brüder », SW XVI.1, p. 393. Des occurrences de l'expression « die Todten » apparaissent dès les pages 376 et 380 puis à la page 395 de ce volume de l'édition critique.

synonyme de renoncement à la vie passée, devient l'instrument d'un renouveau. Celui de l'ordre politique ne saurait toutefois avoir lieu avant celui des esprits et des cœurs.

La transformation radicale à laquelle Sigismond invite ses compagnons implique la découverte du principe actualisé par chacun d'eux. Au même titre que le prince, chacun incarne le divin de façon singulière et contribue, en réalisant son destin, à manifester durablement sa présence à autrui. L'un des brouillons attestait la réussite de cette entreprise de Sigismond. Evoquant ce dernier, l'un de ses partisans expliquait : « son rôle fut de rétablir à nos yeux le caractère mystérieux de l'être humain, afin qu'il soit l'un, l'unique, impénétrable, un sanctuaire »³⁷⁵. Dans la version définitive, cette remarque est rehaussée d'un constat. En révélant à ses partisans le secret de leur être, Sigismond leur a aussi dévoilé la source de l'autorité suprême à laquelle il s'est lui-même soumis. L'un des ses partisans explique : « Tu nous as montré ce qu'était la force, irrésistible, et, par-delà celle-ci, quelque chose de plus élevé dont nous ignorons le nom »³⁷⁶. Qu'il se nomme l'Un, l'Absolu, l'Être ou Dieu, ce principe est la source de cette double nécessité dont Sigismond a pris conscience dans la tour. Il est aussi le fondement de cette liberté grâce à laquelle l'homme choisit la voie de son accomplissement. C'est enfin lui qui confère à Sigismond la force d'affronter le monde pour y tracer le sillon de son destin et y laisser l'empreinte de ses actes. La reconnaissance de cette « autorité » supérieure inaugure, pour Hofmannsthal, une forme d'humanité plus élevée³⁷⁷. L'accomplissement de celle-ci nécessite de prendre la mesure des principes réglant la vie en communauté. La conversion intérieure des êtres implique que ceux-ci se détournent des passions de l'avoir et du pouvoir dont découlent des rapports de force déséquilibrés au sein d'une société. La tâche de Sigismond ne se limite donc pas au cercle de ses partisans. Après sa victoire sur Olivier, il désire dessiller les yeux des nobles du royaume.

Poussés dans leurs retranchements par les troupes de Sigismond, les nobles n'ont d'autre issue que de se rallier à sa cause. Le prince victorieux, qui devine leurs calculs, ne les reçoit qu'après avoir appris la mort d'Olivier. Ignorant encore la gravité de la blessure infligée par la Tsigane, Sigismond expose à ses interlocuteurs ses attentes. Rompre avec l'ordre corrompu de Basile et le remplacer implique une adhésion sans réserve aux principes servant de socle à l'ordre qu'il veut fonder. Or, l'attitude des nobles

³⁷⁵ « [D]azu war er da, dass uns der Mensch wieder geheimnisvoll ward, der eine, der einzige, unzugänglich, ein Heiligthum », SW XVI.1, « Varianten », p. 393.

³⁷⁶ « Du hast uns gezeigt: Gewalt, unwiderstehliche, und über der Gewalt ein Höheres, davon wir den Namen nicht wissen [...] », T1, p. 374.

³⁷⁷ « Autorität über sich selbst erkennen ist ein Zeichen höherer Menschlichkeit », RA3, *Buch der Freunde*, p. 245.

trahit d'autres aspirations. Le rétablissement de la paix ne saurait pour eux servir d'autre fin que la restauration de l'ordre ancien et de leurs privilèges. La justice qu'ils appellent de leurs vœux ne consiste qu'en une reconduction de leurs privilèges et de leur ascendant sur le peuple³⁷⁸. Sigismond, qui perce la duplicité de ses nouveaux vassaux, exige de leur part un changement d'attitude : « N'avez-vous d'autre dessein que de trôner sur vos biens et d'accroître vos privilèges ! »³⁷⁹, s'exclame-t-il. Jeong Ae Nam, qui analyse les attentes du prince, affirme que ce dernier n'aspire pas à modifier « les rapports de propriété et de classes » mais seulement la disposition d'esprit des nobles³⁸⁰. La lecture de la pièce incite toutefois à nuancer cette affirmation.

Sigismond exige de ses interlocuteurs une compréhension nouvelle de la notion de justice (« *Gerechtigkeit* »). La rédaction concomitante du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg* permet de reconnaître dans ce principe celui mis à jour par le Mendiant. Dans cette perspective, la notion de justice est étroitement associée à celle de « droit naturel ». Appréhendé dans son sens thomiste³⁸¹, ce principe, comme celui de la justice, repose sur la conception de l'être humain comme incarnation du divin, lequel fonde la dignité de chaque individu. Le respect dû à chacun implique de veiller à l'instauration de rapports de possession équitables qui préservent l'individu de l'avilissement. Il incombe aux gouvernants d'instaurer un cadre politique favorable à l'établissement de ces rapports, et aux possédants de les respecter en garantissant aux moins fortunés les moyens de vivre dignement. Sigismond rejette donc tout autant l'ordre inéquitable des nobles que le nivellement par le bas prôné par Olivier. Ce que Jeong Ae Nam désigne comme « l'esprit chrétien »³⁸² promu par Sigismond révèle ici sa vraie nature. Il s'agit de la traduction éthique des principes de la doctrine sociale de l'Eglise exposés dans l'encyclique *Rerum Novarum*³⁸³. Cette éthique sociale est toutefois moins explicite dans *La Tour*, qui montre

³⁷⁸ Aux nobles qui l'implorent de rétablir « paix » et « justice », Sigismond rétorque : « Was ihr Friede nennt, das ist eure Gewalt über die Bauern und die Erde. Was ihr Gerechtigkeit rufet, damit meint ihr eure Gerechtsame [...] », T1, p. 374.

³⁷⁹ « Könnet ihr diese Begier nicht abtun? Wisset ihr nichts, als zu sitzen im Besitz und zu trachten nach Vorrang! – Ich trage den Sinn des Begründens in mir und nicht den Sinn des Besitzens », T1, p. 374.

³⁸⁰ « Was Sigismund ändern will », écrit Jeong Ae Nam, « das besteht nicht in den Besitz- und Klassenverhältnissen, sondern in der geistigen Haltung der Bannerherren », J. A. Nam, *op. cit.*, p. 147. Le terme « Klassenverhältnisse » est un anachronisme si on le rapporte à cette Pologne plongée dans l'atmosphère du XVII^e siècle. Son emploi trahit le fait que Jeong Ae Nam voit avant tout traduits dans la pièce les enjeux sociaux et politiques de l'Europe confrontée à la propagation de la pensée bolchevique.

³⁸¹ Le chapitre précédent a explicité la notion de « droit naturel » dans sa compréhension thomiste, voir *supra*, chapitre 4, paragraphe 3. 4. 3.

³⁸² J. A. Nam, *op. cit.*, p. 144. Pour qualifier le contenu du programme de Sigismond, l'auteur emploie également l'expression « die christliche Verkörperung der sozialen Gerechtigkeit », *op. cit.*, p. 145.

³⁸³ La teneur de cette encyclique et ses parentés avec le programme esquissé par le *Grand Théâtre du monde à Salzbourg* ont été étudiées au chapitre précédent. Voir *supra*, chapitre 4, paragraphe 3. 4. 3.

surtout les implications politiques de cette révolution intérieure encouragée par Sigismond.

4. 3. Aspects politiques d'un programme

4. 3. 1. Révolution et conservation : principes et finalités du combat de Sigismond

Plusieurs critiques soulignent les faiblesses du projet exposé par Sigismond au cinquième acte. « Le nouvel ordre qu'il entend fonder revêt le caractère fantastique d'un rêve », explique Grete Schaefer. William H. Rey ajoute que le programme de Sigismond s'apparente à une utopie politique irréalisable³⁸⁴. La raison en est, pour K. Meiser, que Sigismond demeure une allégorie de l'esprit. Dès lors qu'elle est confrontée aux écueils du monde matériel, cette allégorie perdrait toutes ses qualités transfiguratrices et trahirait la faiblesse de l'issue de cette version³⁸⁵. La permanence de telles interprétations trahit une méprise durable qui touche, dans la pièce, à la conception du monde exprimée ainsi qu'à ses implications éthiques et politiques.

Le tableau apocalyptique dressé au quatrième acte par un messager de Julian ne laissait aucun doute sur les agissements d'Olivier³⁸⁶. Ce dernier a dressé les paysans contre les nobles, tandis que ses troupes mettent le royaume à feu et à sang. Sigismond est alors conscient de la nécessité d'empêcher cette œuvre de destruction. Ce n'est pas un hasard s'il recourt au motif de la moisson pour justifier son départ de la tour. Ce motif se retrouve dans les propos de Jésus qui exposent la parabole du bon grain et de l'ivraie. En prélude à la fin du monde doit être menée une lutte contre les causes du mal terrestre :

« [L]e bon grain, ce sont les sujets du Royaume ; l'ivraie, ce sont les sujets du Malin ; l'ennemi qui l'a semée, c'est le diable ; la moisson, c'est la fin du monde ; les moissonneurs, ce sont les anges. [...] Le Fils de l'homme enverra ses anges, ils ramasseront, pour les mettre hors de son Royaume, toutes les causes de chute et tous ceux qui commettent l'iniquité, et ils les jetteront dans la fournaise du feu [...]. »³⁸⁷

³⁸⁴ « Sigismund hat den Schritt aus der Traumwelt des Turms in die Welt der Realitäten nicht vollendet », explique William H. Rey, qui ajoute peu après : « hier zeichnet sich [...] die Gefahr ab, dass sich die Wirklichkeit gegen das Diktat des Geistes auflehnt und seine Sinndeutung der Geschichte als bloße idealistische Konstruktion entlarvt ». Ce risque semble confirmé par l'évolution du cinquième acte de la pièce, laquelle trahit pour Rey ce qu'il nomme « de[r] Übergang aus der Geschichte in die Utopie ». Cf. « Tragik und Verklärung des Geistes », *art. cit.*, p. 167-168.

³⁸⁵ K. Meiser, *op. cit.*, p. 357-359.

³⁸⁶ Cf. T1, p. 342.

³⁸⁷ Cet extrait est tiré de l'évangile selon saint Mathieu (cf. Math. 13, 38-42).

L'allusion à ces paroles de Jésus renforce l'assimilation d'Olivier au Diable ou à l'Antéchrist³⁸⁸. Toutefois, il n'est point question dans la pièce de la fin du monde mais de celle d'un ordre atteint par une double corruption : l'une résulte des pratiques égoïstes de Basile et de ses vassaux, l'autre provient des agissements d'Olivier. Pour combattre ce mal, il importe d'écarter les restes de l'ordre monarchique déliquescents avant d'œuvrer à son remplacement. Face à l'arbitraire d'un roi décadent et à la violence d'un rebelle sans scrupules, Sigismond ne peut lui-même que recourir à la force armée. La transformation des instruments agricoles en armes ainsi que la conversion des paysans en soldats traduisent cette nécessité³⁸⁹. Ces mesures rappellent les propos du prophète Joël qui incitaient les nations à se « sanctifier par la guerre » avant de comparaître devant le jugement de Dieu³⁹⁰. De son côté, Sigismond s'apprête à accomplir des actes à l'aune desquels les générations futures pourront le juger³⁹¹. Sa lutte contre un père corrompu et une brute tyrannique est subordonnée à des finalités éthiques. Le destin de milliers de sujets et de leur descendance est en jeu. On ne peut donc guère reprocher au prince de s'avilir en recourant à la force³⁹².

La lutte pour achever un ordre déliquescents constitue la dimension révolutionnaire du programme de Sigismond. Elle est la contrepartie politique de la « révolution intérieure » et éthique qu'il cherche à provoquer chez autrui. La radicalité de cette double tâche ressort des propos du prince aux nobles : « Je ne veux pas changer telle ou telle chose, mais tout, et d'un coup : alors nous serons tous ensemble les citoyens de l'ère nouvelle »³⁹³. Ce projet révolutionnaire a une finalité diamétralement opposée à celle d'Olivier. Il vise à manifester non seulement la part intemporelle et éternelle de chaque être mais aussi les

³⁸⁸ A ce sujet, voir, dans ce chapitre, le paragraphe 3. 1.

³⁸⁹ Sigismond explique à la délégation de nobles : « Aus Schmieden und Viehtreibern habe ich meine Feldhauptleute gemacht, umgeschweift die Pflugscharen zu Schwertern [...] », T1, p. 374.

³⁹⁰ Dans le *Livre de Joël*, on peut lire ces paroles du Seigneur aux « nations » : « [S]anctifiez-vous par la guerre, stimulez les braves [...]. **De vos socs, forgez des épées, de vos serpes, forgez des lances.** Que celui qui est faible dise : "Je suis un brave !" » , Joël 4, 9-10 (nous soulignons).

³⁹¹ Le motif du jugement, appliqué à la personne de Sigismond, apparaît à la fin du cinquième acte, lorsque le Roi des enfants et les siens viennent conclure une alliance avec le prince agonisant. « [Der Mensch] ist ein Maß und wird gemessen », explique l'un d'entre eux. A ces propos fait écho la remarque du jeune roi au chevet de Sigismond agonisant : « Ich weiß deinen Namen und ehre dich nach deinen Taten », T1, p. 379 ; 380. Le sens de cette rencontre sera étudié dans la sous-partie consacrée au Roi des enfants. Voir *infra*, paragraphe 5. 2.

³⁹² Grete Schaefer expliquait par exemple : « Handelnd [...] büßt [Sigismund] die Reinheit des betrachtenden Geistes ein [...]. Bald macht es ihm nichts mehr aus, Gewalt zu üben wie sein Vater Basilius [...] », cf. G. Schaefer, « Hofmannsthal's Weg zur Tragödie », *art. cit.*, p. 337. Walter Naumann va encore plus loin en avançant, à propos du premier Sigismond, cette idée très contestable : « [...] in dem Bilde Sigismunds [sind] schon Züge, wie wir sie für die Gestalt Oliviers in der zweiten Fassung herausstellen, Züge dessen, der die geschichtliche Notwendigkeit vollzieht, ohne Menschlichkeit », cf. W. Naumann, *art. cit.*, p. 325.

³⁹³ « [I]ch will nicht dies oder das ändern, sondern das Ganze mit einem Mal, und dann wollen wir alle zusammen die Bürger des Neuen sein », T1, p. 374-375.

« rapports constitutifs de l'existence »³⁹⁴ qui structurent une société. L'anéantissement d'un régime corrompu et l'instauration de nouvelles formes politiques ont pour but de révéler des principes intangibles et éternellement actuels. Là réside la dimension conservatrice de l'œuvre de Sigismond. Les principes de son programme étant nommés, il convient à présent d'étudier sa mise en œuvre. Cette tâche implique l'examen approfondi de la dimension historique du programme que Sigismond désire réaliser.

4. 3. 2. „Die Formen töten und beleben“ : fondements ontologiques et illustration historique d'un principe

L'échange avec les nobles venus en délégation est aussi l'occasion pour Sigismond d'établir un bilan : « Les vieux rois sont morts, les habitudes détruites, ce qui était entravé ne l'est plus »³⁹⁵. En mettant un terme au règne de Basile et en écartant Olivier, Sigismond a accompli une première partie de la tâche qu'il s'est assignée. Reste à fonder l'ordre qui exige la contribution d'individus guéris de leurs passions égoïstes et désireux de restaurer la paix. L'abandon des formes politiques anciennes et leur remplacement par un ordre plus juste reflètent un principe dont Hofmannsthal avait d'abord vérifié la pertinence dans le domaine esthétique. « Les formes tuent et redonnent vie », peut-on lire dans le *Livre des amis*³⁹⁶. Comprendre cette remarque nécessite de rappeler la conception de la réalité à laquelle elle est associée.

La réalité empirique, on l'a vu, n'est que l'expression singulière dans le temps et l'espace d'une « réalité supérieure ». Celle-ci contient, sous une forme ramassée, l'ensemble des configurations possibles du monde. Elle constitue un premier stade de déploiement du divin. Les deux niveaux de la réalité conservent chacun l'empreinte de ce principe. Du second, les hommes sont les principaux acteurs. Ils ne peuvent en effet saisir le divin que dans le prisme des formes sensibles. Telles des corps opaques, celles-ci, en projetant une ombre, révèlent la source lumineuse qui en a rencontré les limites. Le niveau supérieur de la réalité rassemble quant à lui les destins respectifs des hommes. Il renferme, sous une forme ramassée, toutes leurs possibilités d'accomplissement. C'est ce qu'avait montré l'analyse du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg*. La distance séparant le XVII^e du XX^e siècle empêchait toutefois que les contemporains d'Hofmannsthal perçoivent

³⁹⁴ « Die Grundverhältnisse des Daseins » : cette expression d'Hofmannsthal est tirée d'un discours de 1922 consacré à l'écrivain Grillparzer (RA2, *Rede auf Grillparzer*, 1922, p. 98). Elle avait déjà été évoquée et commentée dans un paragraphe du chapitre précédent. Voir *supra*, chapitre 4, paragraphe 3. 5. 3.

³⁹⁵ « Die alten Könige sind tot, die Gewohnheiten vernichtet, das Verbundene aufgelöst », T1, p. 374-375.

³⁹⁶ « Die Formen töten und beleben », RA3, *Buch der Freunde*, p. 269.

l'importance des questions soulevées par cette œuvre. Une réécriture était nécessaire. Le renouvellement de la forme esthétique devait permettre de manifester l'actualité de la pièce, laquelle réside dans les questions qu'elle soulève et non dans les réponses qu'elle apporte. Le travail de réécriture offre une première illustration, esthétique, du principe énoncé dans le *Livre des amis*.

Le troisième chapitre en avait révélé une seconde, dans le domaine politique. Pendant la guerre, Hofmannsthal avait souligné l'importance d'une reconfiguration périodique des cadres politiques de la Monarchie danubienne. Cette transformation permet de manifester un principe durable : l'intérêt des peuples d'Europe centrale à s'associer pour résister aux puissances voisines. La permanence de la Monarchie habsbourgeoise était suspendue à la reconfiguration périodique de ses structures étatiques. Cette nécessité constitue une traduction politique de l'affirmation consignée dans le *Livre des amis*. Le programme de Sigismond, en offre, quant à lui, une troisième illustration.

Sigismond souhaite conférer une nouvelle forme politique au royaume de Pologne, dont il est l'héritier légitime. Le caractère légendaire de cet Etat³⁹⁷ n'empêche pas de reconnaître en lui certaines parentés avec les Etats d'Europe centrale. En arrière-plan de la tragédie transparaissent les destins respectifs du double Etat polono-lithuanien, de l'Autriche-Hongrie et celui de l'Europe à l'issue de la Grande Guerre. S'inspirant de cette Pologne légendaire qui sert de cadre à la *comedia* de Calderón, Hofmannsthal lui confère des traits qui rappellent la Pologne historique et son développement depuis la fin du XVI^e jusqu'au début du XVIII^e siècle.

Le prénom Sigismond, déjà employé par Calderón, fut porté par plusieurs rois de Pologne³⁹⁸. Le destin de ce royaume se trouva lié à partir du XV^e, et plus encore du XVI^e siècle, à celui du grand-duché de Lithuanie. L'union personnelle entre les régents aboutit, en 1569, à la fondation de la République royale polono-lithuanienne, également appelée

³⁹⁷ « Schauplatz: Ein Königreich Polen, aber mehr der Sage als der Geschichte », peut-on lire après la liste des personnages de la pièce, cf. T1, p. 256.

³⁹⁸ La référence au titre « Herzog von Gotland » porté par Sigismond (cf. T1, p. 429) tend à le rapprocher du roi historique Sigismond III, qui, par son ascendance, était aussi un prince suédois. Deux éléments de la Suède peuvent être rattachés à ce titre. L'un est la province du « Gothland » (le terme français Götaland reprend le nom suédois) au sud de la Suède. L'existence d'un comté de « Gothland » n'est toutefois pas attestée. En revanche, il existe une île de Gotland, rattachée à cette province méridionale. C'est cette île qui semble avoir inspiré l'écrivain allemand Grabbe, auteur de la pièce *Herzog Theodor von Gothland*. Le titre « Comte de Gothland », de même que le héros qui le porte, sont toutefois fictifs. Il n'est pas impossible que l'histoire de la Pologne et le texte de cette pièce se soient conjugués dans l'esprit d'Hofmannsthal. Cette association apporterait une justification supplémentaire à l'évocation d'une « Pologne plus légendaire qu'historique » (voir la note précédente).

« République des deux peuples » ou « République des deux nations »³⁹⁹. Ce double Etat s'imposa dans le dernier tiers du XVI^e siècle face aux appétits territoriaux des Russes, des Cosaques et des Tatars à l'Est et au Sud-Est, de la Suède au Nord et des Allemands du Duché de Prusse, fondé par le dernier grand maître de l'Ordre teutonique⁴⁰⁰, à l'Ouest. D'une superficie d'un million de kilomètres, la République polono-lithuanienne regroupait dix millions d'habitants issus de différentes ethnies. S'y côtoyaient des catholiques, des orthodoxes ainsi que des juifs. Enfin, le roi était élu par une diète commune aux deux Etats qui réunissait des représentants de leur noblesse respective⁴⁰¹. Les particularités de ce double Etat trouvent un écho dans *La Tour*. Il y est question de peuples distincts dont Sigismond souhaite modifier les rapports afin de renforcer leur union⁴⁰². Sigismond désire en outre asseoir sa royauté sur le libre consentement des ses peuples et de leur noblesse, sans laquelle aucune refondation politique n'est envisageable.

Toutefois, ce qui faisait l'originalité de la République des deux Etats était aussi une source de faiblesse. Au cours du XVII^e siècle, leur union ne put être renforcée. Les appétits des voisins – Russes, Suédois et Allemands – accrurent les difficultés intérieures et accélèrent sa dissolution. Suspendant ce processus, la brève alliance de l'Etat polono-lithuanien avec les Tatars de Crimée permit, un temps, d'empêcher son démembrement⁴⁰³. Cette alliance de circonstance avec les Tatars, traditionnellement ennemis, a pu inspirer celle du Sigismond de la pièce avec ce peuple conquérant⁴⁰⁴. Cela

³⁹⁹ Sur l'histoire de l'union du royaume de Pologne au grand-duché de Lithuanie, cf. *l'Histoire de la Pologne* de Jerzy Lukowski et Hubert Zawadzki, (trad. française d'E. Chédaille, Paris : Perrin, 2010, p. 114-158), ainsi que la synthèse d'Yves Plasseraud dans *Les Etats Baltiques : Des sociétés gigognes. La dialectique majorités minorités* (nouvelle édition augmentée, Brest : Armeline, 2006, p. 41-50). La traduction retenue dans le premier ouvrage pour l'Etat polono-lithuanien est « République des deux nations » (Lukowski, Zadawski, *op. cit.*, p. 114), tandis qu'Yves Plasseraud emploie l'expression « République des deux peuples » (Y. Plasseraud, *op. cit.*, p. 46).

⁴⁰⁰ Dans *la Tour*, Sigismond fait allusion à l'Ordre teutonique (« der deutsche Orden ») et à son déclin, lequel avait débuté dès la seconde moitié du XV^e siècle (cf. T1, p. 375). En revanche, le duché de Prusse fondé par le dernier grand maître de l'Ordre, et berceau de l'Etat prussien, constitua une menace au Nord-Ouest du royaume de Pologne tout au long du XVII^e siècle.

⁴⁰¹ Bien qu'ayant un monarque commun, le royaume de Pologne et le grand-duché de Lithuanie conservaient une organisation militaire, judiciaire, administrative ainsi que des finances propres (cf. Y. Plasseraud, *op. cit.*, p. 47). Toutefois, « une diète commune composée d'un sénat, rassemblant les plus grands dignitaires, et d'une chambre basse de députés, élus par les *diétines* [assemblées délibérantes dans les collectivités régionales des deux Etats, P. B.], assurait la conduite de l'ensemble. La diète était progressivement devenue l'organe principal d'un Etat dont la noblesse élisait le souverain [...] », *ibid.*, p. 49.

⁴⁰² Sigismond évoque son projet dans son discours aux nobles qu'il conclut en ces termes : « ich will euch kleine Völker neu mischen in einem großen Mischgefäß » (T1, p. 375). Les implications de ce projet seront envisagées dans les paragraphes suivants.

⁴⁰³ Cette alliance de circonstance avec les Tatars pour repousser les Cosaques, et préserver la Pologne d'un démembrement, est relatée dans *l'Histoire de la Pologne* de Lukowski et Zawadzki (*op. cit.*, p. 129-130).

⁴⁰⁴ Contrairement aux événements historiques décrits, l'alliance de Sigismond avec les Tatars (désignés aussi par l'expression « dies Reitvolk », T1, p. 374) sert à combattre un processus de dégradation interne provoqué conjointement par la résistance des nobles, tenants de la monarchie décadente, et le rebelle Olivier, désireux d'instaurer un pouvoir tyrannique.

étant, le début du déclin des Tatars, après leur Âge d'or au XVI^e siècle, a été rapidement suivi de celui de la République polono-lithuanienne. La fin de celle-ci, au XVIII^e siècle, coïncide avec la stabilisation des Etats des Habsbourg bordant ses frontières méridionales⁴⁰⁵. Or, plusieurs éléments de *La Tour* révèlent que derrière le destin historique de la Pologne transparait celui de la Monarchie habsbourgeoise.

Héritier légitime, Sigismond est appelé, selon les propos de Basile, à porter les couronnes de trois Etats⁴⁰⁶. On peut certes reconnaître en ceux-ci le royaume de Pologne, le grand-duché de Lithuanie et le duché de Ruthénie, dont l'existence au XVII^e siècle fut éphémère. La mention de « couronnes »⁴⁰⁷ incite néanmoins à reconnaître dans ce triple héritage d'autres Etats. Le royaume légendaire de *La Tour* devient une surface de projection dans laquelle se réfléchit le destin de la Monarchie danubienne. A la couronne de Bohême et celle de Hongrie s'associe celle du Saint-Empire, avant que ne se constitue, au XIX^e siècle, l'Empire d'Autriche. Comme l'Etat polono-lithuanien, la Monarchie danubienne consistait en une vaste association de peuples aux cultures et aux confessions distinctes, mais politiquement alliés. Enfin, l'évocation de la guerre de quatre ans, déclenchée et perdue par Basile, ainsi que le chaos politique et économique qui lui succède, rappelle de manière frappante le destin de l'Autriche-Hongrie au début du XX^e siècle.

Ce rapprochement est étayé par les données de la biographie de Sigismond. La pièce, qui débute en plein chaos économique après la défaite, se concentre sur le destin d'un jeune prince reclus âgé de 22 ans⁴⁰⁸. Après un séjour chez des paysans, entre sa huitième et sa treizième année,⁴⁰⁹ le prince est condamné à demeurer dans la tour. Au cours de sa dix-huitième année, ses conditions de détention sont durcies⁴¹⁰. Si l'on rapporte ces données au contexte austro-hongrois, on peut voir en Sigismond un homme de 1900, retiré en 1913, à la veille de la « guerre de quatre ans », à ses parents adoptifs, et soumis, à partir de 1918, à des conditions de détention plus strictes en raison des troubles révolutionnaires. Mais si les dernières décennies de la Monarchie danubienne se reflètent dans les

⁴⁰⁵ Cf. Pierre Béhar, *L'Autriche-Hongrie, idée d'avenir. Permanences géopolitiques de l'Europe centrale balkanique*, op. cit., p. 91.

⁴⁰⁶ Au troisième acte, Basile désigne Sigismond comme « de[r] Erb[e] dreier Kronen », T1, p. 327. Le cinquième acte fait par ailleurs mention de « trois Etats », dont sont issus les orphelins qui errent dans le royaume de Pologne. « Es sind Kinder aus allen drei Ländern », explique le comte Adam. Cf. T1, p. 361.

⁴⁰⁷ Voir la note précédente.

⁴⁰⁸ Cf. T1, p. 299.

⁴⁰⁹ La durée exacte de ce séjour, déjà évoqué dans la première version, n'est précisée que dans la seconde, cf. T1, p. 278 ; T2, p. 399.

⁴¹⁰ Cette information découle des propos d'Anton au début de la pièce : « Vor vier Jahren ist alles verschärft worden », T1, p. 263.

événements de la pièce, l'issue de celle-ci voit son horizon s'élargir aux dimensions de l'Europe.

Pas plus que le héros de sa pièce, Hofmannsthal n'exprime le souhait de voir la vieille monarchie restaurée. L'écrivain, on l'a vu, réserva un accueil favorable, bien que prudent, à la nouvelle République d'Autriche⁴¹¹. Quant à Sigismond, il manifeste explicitement le souhait de « s'affranchir de l'ordre établi et de fonder un ordre nouveau »⁴¹². L'Autriche-Hongrie – comme la Pologne de Basile – n'étant plus, l'Europe devient le principal objet des espoirs de l'écrivain, transcrits dans les projets de son héros. Pour sortir de la crise consécutive au conflit mondial, l'Europe doit se doter de formes politiques qui rendent manifestes la conception de l'humanité et les valeurs qu'elle n'a, aux yeux d'Hofmannsthal, jamais cessé d'incarner.

4. 3. 3. Détails et implications d'un programme politique

Les reproches de Sigismond aux nobles ont pour cause leur incapacité à comprendre la nature de ses intentions. « Vous pensez que votre destin peut encore être ceint d'une clôture comme la propriété d'un paysan », leur rétorque-t-il, « mais tel n'est pas le cas »⁴¹³. Confondant l'être et l'avoir, les nobles entendent réagir aux défis politiques en renforçant l'étendue de leurs possessions et en s'accrochant à leurs titres. Pour Sigismond en revanche, la préservation de la concorde des peuples de son royaume passe par une redéfinition de leur union. Cette démarche implique pour les nobles un changement complet d'attitude. Cela vaut du reste aussi pour tous les êtres qui peuplent le royaume. « Je n'ai cure de vos petits royaumes et de vos maisons que vous dressez les uns contre les autres, ni de vos croyances par lesquelles vous vous opposez », explique Sigismond, « vos frontières, je les efface »⁴¹⁴. Ces propos dénoncent une tendance au repli sur soi qui alimente une défiance à l'égard des peuples voisins. À l'époque de la guerre, Hofmannsthal avait déjà mis en garde contre une telle attitude par laquelle les peuples de la Monarchie pouvaient s'avilir⁴¹⁵. Un peuple, expliquait Hofmannsthal, est à l'image d'un individu. Il ne peut découvrir ses propres ressources qu'en entretenant des échanges

⁴¹¹ Voir *supra*, chapitre 4, paragraphes 1. 2. et surtout 3. 4. 1.

⁴¹² Sigismond résume ses desseins ainsi : « [...] ordnen und aus der alten Ordnung heraus[treten] », T1, p. 374.

⁴¹³ « [I]hr glaubet, euer Geschick lasse sich noch eingrenzen wie ein Bauerngut durch eine Hürde: aber dem ist nicht so », T1, p. 375.

⁴¹⁴ « Eure kleinen Reiche [...], eure Häuser, die ihr gegeneinander baut, und euren Glauben, den ihr gegeneinander habt, die achte ich nicht und verwische eure Grenzen », T1, p. 375.

⁴¹⁵ Ce point ressortait de sa correspondance avec l'écrivain tchèque Jaroslav Kvapil évoquée dans le troisième chapitre. Voir *supra*, chapitre 3, paragraphe 3. 1.

avec les autres peuples. Ils lui permettent de découvrir ce qu'il possède en propre, de même que ce qu'il partage avec ses voisins. C'est la raison pour laquelle Hofmannsthal souhaitait une redéfinition de l'union des peuples de la Monarchie danubienne. Le dessein de Sigismond est en tout point identique ; seul change son champ d'application.

« Je veux, petits peuples, vous mélanger à nouveau dans un grand creuset »⁴¹⁶, explique Sigismond. La délimitation du territoire servant de « creuset » exige une claire définition de ses frontières, notamment sur sa frange orientale. Sigismond dépeint ses rapports avec son allié tatar comme l'entente de deux puissances fondée sur un mutuel respect. À la paix garantie par le chef tatar, il entend répondre par le don de territoires⁴¹⁷. L'existence d'une frontière stable entre ces deux puissances, matérialisée ici par le Dniepr⁴¹⁸, est la garantie d'échanges fructueux. Car seules les limites politiques d'un peuple, constitué en Etat, peuvent manifester à la fois sa singularité et ce qu'il partage avec ses voisins. Il s'agit là d'une transcription politique des réflexions anthropologiques d'Hofmannsthal. Sigismond ne souhaite pas supprimer les frontières politiques des peuples mais seulement les reconfigurer et les inscrire dans un ensemble plus vaste⁴¹⁹. Les événements du XX^e siècle constituant l'arrière-plan de la pièce, il n'est pas difficile de reconnaître le champ d'application de ses desseins. Le grand creuset n'est autre que l'Europe⁴²⁰, bordée à sa frontière orientale par la Russie, avec laquelle il s'agit d'établir des rapports pacifiés, fondés sur une connaissance et un respect mutuels. Pour cette raison, Hofmannsthal n'a jamais cessé de s'intéresser à la culture et à l'histoire russes⁴²¹. Il tenta aussi d'ouvrir le programme de Salzbourg aux ballets russes, dont il connaissait la qualité⁴²².

La différence entre les peuples occidentaux et la Russie réside, on l'a vu, dans une appréhension distincte des rapports de l'homme à lui-même et au monde. Du rejet de l'égoïsme rationnel importé d'Occident ont résulté deux réactions distinctes. Celle de

⁴¹⁶ « [I]ch will euch kleine Völker neu mischen in einem großen Mischgefäß », T1, p. 375.

⁴¹⁷ Sigismond envisage de céder Constantinople au chef des Tatars en reconnaissance de son soutien militaire. Cf. T1, p. 375.

⁴¹⁸ Sigismond use, pour désigner ce fleuve, du nom « Borysthenes » employé par les Grecs. Les Tatars de la pièce l'appellent quant à eux « Oglu ». Cf. T1, p. 375.

⁴¹⁹ On peut ainsi lire dans un brouillon de la scène : « Ich will eure Welt umschmieden[,] nicht zerschmettern », SW XVI.1, p. 425.

⁴²⁰ Il n'est pas anodin que Sigismond témoigne d'un grand respect pour l'Empereur Marc-Aurèle, dont le médecin lui a fait découvrir l'existence et l'œuvre politique. « Ein große Monarch », reconnaît Sigismond, « und voll edler Gedanke und weiter Pläne, die Zukunft Europas auf Jahrhunderte in gewisse Bahnen zu lenken » (T1, p. 363). L'image de l'empereur romain s'associe ici à celle de l'empereur grec Alexandre le Grand, qui, plus de six siècles avant Marc-Aurèle, avait déjà cherché à rassembler les peuples du Proche et du Moyen-Orient sous son autorité. Voir sur ce point les commentaires de l'édition critique SWXVI.1, p. 544 et p. 549.

⁴²¹ Voir *supra*, paragraphe 3. 2. ainsi que, dans le chapitre 3, le paragraphe 4. 4. 2.

⁴²² Cf. chapitre 4, paragraphe 2. 3. 1.

Dostoïevski, plaçant ses espoirs en un peuple russe régénéré par la foi orthodoxe⁴²³, fut étouffée par celle des bolcheviks réduisant l'individu à un rouage d'une machine sociale dominée par les représentants du peuple laborieux. À cette conception s'opposent les principes éthiques sur lesquels Sigismond fonde son programme politique. Bien qu'il ne puisse anticiper les répercussions du bolchevisme à long terme, Hofmannsthal voyait dans son importation en Europe un danger pour celle-ci. Faire prendre conscience aux peuples des spécificités culturelles de l'Europe, et les inciter à les respecter en favorisant l'entente entre les Etats, tel était le dessein de l'auteur. Sont-ce toutefois les doutes d'Hofmannsthal à ce sujet qui percent dans le sort réservé à Sigismond à la fin de la pièce ? Rien n'est moins sûr. La mort du prince éclaire la nature du tragique de *La Tour* ainsi que les éléments qui le transfigurent. Au premier rang de ceux-ci figure la venue du « Roi des enfants » dont il importe de bien saisir la portée.

V. La dimension tragique de *La Tour* et sa transfiguration par le « Roi des enfants »

5. 1. Nature du tragique dans *La Tour*

5. 1. 1. Le tragique dans « la version du Roi des enfants »

Si elle n'appartient pas au genre de la tragédie, l'œuvre de Calderón qui sert de modèle à *La Tour* n'en recèle pas moins une dimension tragique. Conformément à l'anthropologie chrétienne, exprimée par *La vida es sueño*, le tragique résulte du péché dont chaque homme est frappé à sa naissance. « Le plus grand crime de l'homme », explique Sigismond dans cette pièce, « c'est d'être né »⁴²⁴. Dans *La Tour*, le tragique revêt toutefois une autre signification. La naissance de Sigismond n'est pas le signe du péché mais rend les fautes d'autrui manifestes. Celle de Basile réside dans sa faiblesse – qui le fait plier sous la menace de la prophétie – ainsi que dans son égoïsme. Celle de son conseiller, le Grand Aumônier, consiste en l'instrumentalisation de cette faiblesse qui traduit aussi son appétit de pouvoir. Quant à Sigismond, qui lève la main sur son père, sa faute n'est que la contrepartie de son ignorance du monde, dont la responsabilité revient à Basile et à son conseiller. L'expérience au palais royal permet au prince de saisir la

⁴²³ Cf. chapitre 3, paragraphe 4. 4. 2.

⁴²⁴ Pedro Calderón de la Barca, *La vie est un songe*, trad. de D. Souiller, *op. cit.*, p. 10.

nature de cette faute et d'en corriger les effets. A cette fin, il se résout à quitter la tour et à porter le coup de grâce au royaume corrompu. Cette réinterprétation du motif de la faute n'ôte pas à la pièce sa dimension tragique. Celle-ci transparaît dans la seconde moitié du dernier acte. Le tragique s'exprime par la mort de Sigismond, conséquence de la blessure infligée par la Tsigane.

La mort du prince est précédée d'une brève agonie pendant laquelle il se croit revenu dans l'enceinte de la tour⁴²⁵. Ce rappel du passé est provoqué par l'évocation du Grand Aumônier. Les nobles souhaitent voir celui-ci procéder au couronnement de Sigismond. Ils feignent d'ignorer que leurs propres agissements comme ceux de Basile ont jeté le discrédit sur l'institution monarchique et ses pratiques. Cette ultime manifestation du passé corrompu suscite un sursaut du prince. « Tuez ce vieillard ! Détruisez la tour ! Brisez les chaînes »⁴²⁶, s'emporte-t-il. Saisi de délire, il oublie que cette œuvre est pour l'essentiel accomplie : la tour est en ruine, l'étendard des rebelles avec ses chaînes brisées claque fièrement au vent ; quant au Grand Aumônier, il connaît, à cent ans, ses derniers instants. Le délire de la fièvre fait ressurgir le motif du cercle de l'existence, dont Sigismond éprouve désormais la limite. Celle-ci consiste en la mort, qui confère à son existence une dimension tragique.

Le motif du cercle de l'existence traduit dans la dimension spatiale ce que la mort, qui marque la limite d'une vie, manifeste dans le domaine temporel. L'espace qui sépare le centre du cercle de sa limite est celui dans lequel l'individu accomplit son destin. Il est le lieu d'une confrontation répétée à autrui et au monde grâce à laquelle l'être découvre le principe spirituel qu'il incarne. Seule la limite du cercle, donc la mort, permet la répétition de ces épreuves, dont le fruit est la découverte du divin. Le tragique de l'existence, fondé par la mort, est la contrepartie de l'élection de chaque être. Si tous n'ont pas l'étoffe d'un héros, tous possèdent les moyens de transcender leur finitude sans jamais s'y soustraire. Grâce à son esprit et sa liberté, qui émanent de Dieu, chaque être peut accomplir les actes par lesquels il s'élève au-dessus de sa condition de mortel. Le tragique – la mort – est intimement lié au principe qui le transcende – le divin.

Dans cette perspective, les actes et les œuvres revêtent une importance majeure. Ils sont les formes finies dans lesquelles s'expriment les idées ayant présidé à leur réalisation. Ils contribuent ainsi au déploiement du spirituel dans la matière. Il en va de même pour l'homme qui trace dans le monde le sillon de son destin. Mais alors que sa mort signifie

⁴²⁵ Cf. T1, p. 378.

⁴²⁶ « [E]rschlagt den Alten! zerschmeißt den Turm! zerbrecht die Ketten! », *ibid.*

sa disparation définitive, ses œuvres et les effets de ses actes lui survivent, pour peu que les générations suivantes y prêtent attention. Seules la réception et la transmission de cet héritage – qui est aussi témoignage – permet d’appréhender les idées qu’il exprime. On touche ici à une autre signification de l’expérience de Sigismond, pris de délires.

Dans le temps qu’il lui fut donné de vivre, le prince a non seulement accompli son destin mais aussi œuvré à la régénération du royaume. Son œuvre, inachevée, appelle à être poursuivie par ses successeurs. Seule une confrontation répétée avec le monde leur permettra de saisir la nature de la nécessité et de la liberté traduites par les actes du prince. Rien de ce qui a été accompli une fois l’est pour toujours ; à la permanence d’une tâche répond la nécessité, pour chaque génération, d’en saisir le sens puis de l’accomplir⁴²⁷. Le motif du cercle exprime la reproduction incessante de cette lutte, tandis que celle-ci revêt à chaque époque une forme distincte. L’arrière-plan métaphysique de l’œuvre et ses implications anthropologiques aident à saisir la nature du tragique dans *La Tour*. Cette dimension constitue le pilier d’une éthique manifestée par les destins respectifs du héros et de son successeur. Avant d’envisager le rôle du Roi des enfants, il convient d’envisager la nature du tragique dans la dernière version de *La Tour*, dont ce personnage est absent.

5. 1. 2. Le tragique dans la dernière version de *La Tour*

Pour plusieurs critiques, cette version mettrait en scène le tragique du martyr Sigismond. La nature de ce tragique reflèterait les affinités de la pièce avec le « Trauerspiel » baroque tel que le conçoit Walter Benjamin⁴²⁸, et dont le drame de martyr est une forme courante⁴²⁹. Cette conviction semble appuyée par une remarque d’Hofmannsthal à la lecture du *Jeu de l’imitation du Christ* de l’écrivain catholique Max Mell⁴³⁰. Pour Hofmannsthal, cette pièce s’apparente au même titre que *La Tour* – et surtout sa dernière version – à un « drame de martyr » (« Märtyrerstück »). Ce constat lui paraît d’ailleurs « remarquable au regard des explications de Benjamin » sur le « Trauerspiel »⁴³¹. Cette

⁴²⁷ C’est ce que mettaient en évidence les essais d’Hofmannsthal consacrés pendant la guerre au destin de la Monarchie danubienne. Voir *supra*, chapitre 3, paragraphe 1. 2. 1.

⁴²⁸ Cf. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *op. cit.*, GS I.1. Pour la traduction française, voir : W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. de Sibylle Muller, *op. cit.*, désigné par la suite *Origine*.

⁴²⁹ Parmi les travaux qui rapprochent *La Tour* de l’essai de Benjamin, on peut citer l’article de Wolfgang Matz (*Hofmannsthal und Benjamin*, *art. cit.*, 1989), l’étude de Yoriko Sakurai (*Mythos und Gewalt*, *op. cit.*, 1988, not. p. 47), ainsi que la monographie d’Ute Nicolaus (*Souverän und Märtyrer*, *op. cit.*, not. p. 132-151 et p. 208-220).

⁴³⁰ Max Mell, *Das Nachfolge-Christi-Spiel*, Munich : Verlag der Bremer Presse, 1927. Hofmannsthal évoque cette œuvre, dont il a lu le manuscrit, dans une note du 21 septembre 1926, in : RA3, *Aufzeichnungen*, p. 586.

⁴³¹ « merkwürdig [...] mit Hinblick auf Benjamins Ausführungen », *ibid.* L’intégralité de la citation sera analysée quelques lignes plus bas.

formulation n'ayant pas éveillé les soupçons, les critiques tendent à assimiler le tragique de *La Tour* à celui du martyr, tel qu'il est appréhendé par Benjamin. Toutefois, une relecture attentive du texte montre qu'il n'en est rien.

La distinction établie entre la tragédie et le « Trauerspiel » baroque repose sur deux arguments principaux. Au centre du « Trauerspiel » ne figure pas le héros tragique qui, bravant le cours du destin ou l'arrêt des dieux, confère par sa lutte un sens aux souffrances qui sont le lot des mortels. Le « Trauerspiel » met au contraire en scène l'homme conçu comme une créature faible et livrée sans défense aux souffrances inhérentes à sa condition⁴³². Prisonnière de l'immanence, cette créature – autre spécificité – est la victime d'une histoire marquée du sceau de la catastrophe⁴³³. Il s'agit, comme l'explique Hans-Jürgen Schings, d'« une histoire de la nature, vide [et] désespérante », car désertée par la grâce, et « en attente de la Rédemption »⁴³⁴. La dimension tragique laisse place dans ces pièces à la tristesse (« Trauer ») suscitée par le spectacle du destin des hommes. « Le “Trauerspiel” », explique Benjamin, « s'abîme complètement dans le désespoir de la condition humaine »⁴³⁵. De fait, le « Trauerspiel » met en scène « la pérennité de la Chute »⁴³⁶ – soit le péché originel – sans perspective de rédemption. Car « dans l'histoire du martyr », figure centrale du « Trauerspiel », « ce n'est pas une faute morale qui est cause de la chute, mais le statut de l'homme comme créature »⁴³⁷.

Dans ses commentaires consacrés à *La Tour*, Benjamin voit réalisée dans les deux versions la forme canonique du « Trauerspiel »⁴³⁸. Cette conviction, qui nécessite d'ignorer la figure du Roi des enfants⁴³⁹, est réitérée avec force dans le commentaire de la dernière version. Sigismond y apparaîtrait comme l'archétype de la créature⁴⁴⁰. Héros

⁴³² Le souverain, qui figure en règle générale au centre du « Trauerspiel », ploie sous le constat de sa misérable condition en tant que créature. Pour cette raison, le monarque, qui présente souvent les traits d'un tyran, présente aussi ceux du martyr. Cf. W. Benjamin, GS I. 1, p. 251-253 ; *Origine*, p. 72-74.

⁴³³ GS I. 1, p. 246 ; *Origine*, p. 66.

⁴³⁴ Cf. Hans-Jürgen Schings, « Walter Benjamin, la tragédie baroque et la recherche sur le baroque », trad. française de Jean-Louis Raffy, in : *XVII^e siècle*, Société d'Étude du XVII^e siècle (éd.), n° 189, octobre-décembre 1995, p. 717-725.

⁴³⁵ « [D]as deutsche Trauerspiel [vergräbt] sich ganz in die Trostlosigkeit der irdischen Verfassung », GS I. 1, p. 260 ; *Origine*, p. 82.

⁴³⁶ H.-J. Schings, *art. cit.*, p. 721.

⁴³⁷ « [I]m Sinn der Märtyrerdramatik ist nicht die sittliche Vergehung, sondern der Stand des kreatürlichen Menschen selber der Grund des Unterganges », GS I. 1, p. 268 ; *Origine*, p. 90.

⁴³⁸ Dans une lettre datée du 11 juin 1925, W. Benjamin écrit à Hofmannsthal : « In Wahrheit sehe ich in Ihrem Werk ein Trauerspiel in seiner reinsten, kanonischen Form », cité in : SW XVI.1, p. 500. Cette conviction transparait également dans les critiques consacrées respectivement à la première et à la dernière version de *La Tour*. Cf. W. Benjamin, *Hugo von Hofmannsthals “Turm”*, *art. cit.*, in : GS III, p. 29-33 et p. 98-101.

⁴³⁹ Benjamin n'évoque que très brièvement le Roi des enfants, à l'issue de sa critique de la première version. Cf. GS III, p. 33.

⁴⁴⁰ Cf. GS III, p. 99.

passif, il opposerait au spectacle des querelles de pouvoir le son quasi inarticulé de sa plainte, alternant avec un silence « lumineux »⁴⁴¹. La lecture de ces commentaires laisse toutefois dubitatif. Peut-on croire qu'Hofmannsthal aurait renié ce qui fonde la dimension tragique de la première version ? La mort de Sigismond n'est-elle qu'une preuve éclatante de la misère de sa condition, et non la contrepartie de sa découverte du divin qui transcende sa finitude ? C'est peu probable.

Dans la dernière version, Sigismond se voit certes privé des moyens d'accomplir son destin. La raison en est l'aveuglement persistant de ses opposants. Dans le cinquième acte, où l'échange décisif avec Olivier a lieu, Sigismond connaît une situation identique à celle du Mendiant dans le *Grand Théâtre du monde à Salzbourg*. Conscient de la corruption régnant à la cour, Sigismond désire gagner une contrée préservée des appétits de l'avoir et du pouvoir. Il ne tourne pas le dos au monde mais à cette sphère de faux-semblants qui en est la caricature. Sa mort n'est que le signe de l'emprise des apparences sur ses opposants et du degré d'aveuglement qu'elles engendrent.

Pour plusieurs critiques cependant, la mort de Sigismond traduit son abandon résigné au cours impitoyable de l'histoire. Incarné par Olivier et ses agissements, ce développement historique implacable constituerait l'objet véritable du « Trauerspiel » tel que le conçoit Benjamin⁴⁴². La critique ne s'est toutefois pas contentée de relever la parenté de *La Tour* avec son essai sur le drame baroque. Allant plus loin que Benjamin, certains reconnaissent dans le triomphe d'Olivier l'expression d'une fatalité, ou tout au moins, d'une nécessité historique⁴⁴³. C'est donc elle qui fonderait la dimension tragique

⁴⁴¹ W. Benjamin emploie l'expression « das lichte Schweigen des Prinzen », *ibid.*

⁴⁴² Dans un article montrant les liens entre Hofmannsthal et Benjamin, Wolfgang Matz évoque le « pessimisme historique » exprimé dans l'essai sur le « Trauerspiel » et ajoute, en s'appuyant sur les propos de Benjamin : « es ist "die elementare Naturgewalt im historischen Geschehen", die auch Hofmannsthal zu gestalten sucht, und kein Zufall, dass beide ihre Gedanken am gleichen Gegenstande, dem barocken Trauerspiel und Märtyrerdrama entwickeln » (cf. W. Matz, « Hofmannsthal und Benjamin », *art. cit.*, ici, p. 52). Environ dix ans plus tard, Ute Nicolaus, qui étudie les affinités de *La Tour* avec le contenu de l'essai de Benjamin, formule un constat approchant. « Man könnte pointiert sagen », écrit-elle, « [dass] die spätere Fassung, in der Sigismund angesichts des totalitären Machtanspruches Oliviers seine geschichtliche Mission resigniert aufgibt, ein Trauerspiel im Benjaminschen Sinne eines "Spiels vor Traurigen" darstellt », cf. U. Nicolaus, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁴³ Parmi les critiques concernés, Walter Naumann est celui qui défend avec le plus de conviction ce point de vue. Il voit illustrée dans *La Tour* ce qu'il nomme « [die] geschichtliche Notwendigkeit » et décèle dans les agissements d'Olivier le caractère inéluctable du développement historique qui mène à un gouvernement autoritaire (cf. W. Naumann, « Hofmannsthals Drama *Der Turm* », *art. cit.*, not. p. 320 et p. 325). Bien que plus mesuré, William H. Rey, dans son article de 1953, associait déjà au personnage d'Olivier l'idée d'un « destin historique » (« historisch[es] Schicksal ») conduisant à l'avènement presque irrémédiable de la dictature, en raison de ce qu'il nomme « la puissance irrépressible de la tyrannie moderne » (« d[ie] Übermacht der modernen Tyrannei ») (cf. W. Rey, « Tragik und Verklärung », *art. cit.*, p. 171 ; p. 169). En 2010 enfin, Jeong Ae Nam défend encore l'idée que la « grandeur » d'Olivier résiderait dans sa faculté à percevoir la « nécessité historique », qu'il désigne lui-même par le terme de « fatalité » (cf. J. A. Nam, *op. cit.*, p. 128).

de l'œuvre. La lecture de la pièce ainsi que celle de textes contemporains remettent toutefois en cause ce point de vue.

La principale différence entre les deux versions de *La Tour* réside dans le fait que l'aveuglement persiste dans la seconde alors que débute, dans la première, une conversion progressive des esprits. Le triomphe d'Olivier ne remet pas en cause la présence, dans ce royaume de Pologne, d'éléments manifestant la nature réelle du monde. Parmi ceux-ci figurent la personne de Sigismond. Son être manifeste le principe qui illumine le monde de l'intérieur ; son attitude dans les deux derniers actes montre qu'il en a désormais pleinement conscience. C'est à ce titre qu'il se distingue de ses contemporains. Quant aux agissements d'Olivier, ils résultent de profondes illusions. Usurper la place d'un puissant ne signifie pas qu'on le devienne soi-même. Olivier inaugure une spirale de la violence dont il sera tôt ou tard la victime, sans que les hommes aient progressé dans la connaissance du monde. S'il faut donc que la déliquescence du royaume de Pologne atteigne son apogée pour que se révèle l'ampleur de cet égarement, elle ne reflète aucune fatalité ou nécessité historique. Elle est le fruit de l'erreur persistante des hommes⁴⁴⁴. Rien, pour Hofmannsthal, ne se produit dans l'histoire qui n'engage leur responsabilité. Les erreurs passées dont les causes n'auront pas été saisies continueront à empoisonner le présent et rendront plus difficile la découverte de solutions. C'est ce qu'expliquait Hofmannsthal pendant la guerre dans ses essais consacrés à l'Autriche⁴⁴⁵ ; c'est aussi ce qu'illustre le motif du cercle de l'existence. Car s'il est vrai que l'homme ne peut se soustraire aux effets des erreurs passées, il peut, grâce à une confrontation répétée avec le monde, y découvrir le principe qui l'aide à les corriger⁴⁴⁶. Des conceptions métaphysiques et anthropologiques de l'écrivain découle celle de l'histoire. L'aurore qui point à l'issue de la seconde version⁴⁴⁷, n'est pas moins porteuse d'espoir que celle qui

⁴⁴⁴ La lecture du *Déclin de l'Occident* d'Oswald Spengler, qui avait suscité chez Hofmannsthal des sentiments très mitigés, sert d'arrière-plan à cette remarque de 1923 consignée dans ses carnets : « Wenn unsere Epoche eine des Unterganges sein soll ... wie vieles ist doch noch da, unverbraucht, in ursprünglicher Reinheit. Es muss gedacht werden, dass auch das untergehende Rom voll solcher intakter Lebenskeime war [...] », Cf. RA3, *Aufzeichnungen*, p. 618. Sur la réception de l'étude de Spengler par Hofmannsthal, voir le commentaire assez critique de ce dernier reproduit dans SW XIV, *Timon der Redner*, « Zeugnisse und Quellen », p. 541.

⁴⁴⁵ Voir *supra*, chapitre 3, paragraphe 1. 2. 1.

⁴⁴⁶ Rappelons les propos d'Hofmannsthal dans sa préface à la réédition du *Divan occidental-oriental* de Goethe : « der Mann [...] steht wahrhaft in der Mitte des Lebenskreises, und der Kreis hält ihm die Welt gebannt. Nichts flieht vor ihm, wie er vor nichts fliehen kann. [...] [D]as überwunden Gewähnte tritt unversehens wieder hervor, das Vergeudete wie das Vergewaltigte wird gewaltig und meldet sich an, eigener Falschheit entrinnt man nie wieder [...] », RA1, *Goethes "West-östlicher Divan"*, p. 438-442, ici p. 441.

⁴⁴⁷ La scène finale de la deuxième version a lieu à l'aurore : « [im] Widerschein der Morgensonne », T2, p. 468. Quant à la dernière scène de la première version, elle se déroulait aussi dans l'atmosphère du soleil levant. Cf. p. 377.

clôt la première. Il est seulement plus ténu. Manifestation incarnée du divin, chaque être est doué d'esprit et de liberté ; chacun peut donc connaître un éveil identique à celui de Sigismond. Et si celui-ci s'est vu refuser la possibilité d'accomplir son destin, il n'est pas certain qu'il en aille de même pour ses successeurs. La nature du tragique dans la dernière version de *La Tour* n'est pas foncièrement distincte de celle manifestée par la première. Le cours de cette ultime version en offre seulement une démonstration par la négative. Cela étant, peut-on reconnaître dans cette dimension de l'œuvre l'expression d'un « tragique de martyr »⁴⁴⁸ ? Cette question appelle une réponse nuancée.

Revenons tout d'abord à la remarque d'Hofmannsthal à propos du *Jeu de l'imitation du Christ*⁴⁴⁹. L'écrivain souligne le caractère profondément humain du héros de la pièce qui transparaît dans la scène de son martyre⁴⁵⁰. Après quelques commentaires critiques, il écrit : « Il est [...] remarquable, au regard des explications de Benjamin, que l'on ait ici à faire à un drame de martyr, comme c'est aussi le cas pour *La Tour* ; ceci est même encore plus vrai de la dernière version, destinée à être jouée sur scène »⁴⁵¹. Que plusieurs critiques y aient lu la confirmation d'une parenté avec le propos de Benjamin n'empêche pas qu'on puisse y déceler, au contraire, une prise de distance. La raison en est simple. *Le Jeu de l'imitation du Christ* est l'œuvre d'un écrivain catholique qui renoue avec l'archétype du martyr chrétien : la Passion du Christ. Cette œuvre remet en cause l'idée benjaminienne de la misérable condition de la créature, privée de la grâce et jouet d'une histoire dénuée de toute perspective eschatologique. Cette divergence de point de vue ne recoupe qu'en apparence les différences entre les traditions spirituelles catholique et protestante. Plusieurs travaux ont montré que la transcendance, et le motif de la rédemption qui en découle, ne sont pas moins présents dans les pièces protestantes⁴⁵². En

⁴⁴⁸ Plusieurs critiques suggèrent une telle interprétation de la dimension tragique de l'œuvre. Grete Schaeder voit par exemple en Sigismond « un martyr sans foi et sans espoir » (« ein Märtyrer ohne Glauben und ohne Hoffnung »), cf. G. Schaeder, « Hofmannsthals Weg zur Tragödie », *art. cit.*, p. 348. Ce martyr, ajoute Wolfgang Nehring, est « privé de toute transcendance » (« ohne jede Transzendenz »), cf. W. Nehring, « Visionen von Macht und Ohnmacht », *art. cit.*, p. 148. Une opinion similaire était déjà défendue par William H. Rey dans « Tragik und Verklärung », *art. cit.*, p. 169.

⁴⁴⁹ RA3, *Aufzeichnungen*, p. 586. La pièce de Max Mell met en scène un membre de la noblesse autrichienne au XVII^e siècle, à l'époque des guerres contre l'Empire ottoman. L'homme est crucifié par des brigands sur la croix qu'il avait fait dresser pour commémorer la Passion du Christ. Sauvé par des soldats de l'armée impériale, l'homme demande à ce que les malfaiteurs soient graciés. Ce vœu n'est toutefois réalisé qu'après sa mort.

⁴⁵⁰ « Die Hauptfigur [ist] sehr menschlich atmend hingestellt », RA3, p. 586.

⁴⁵¹ « Merkwürdig übrigens, mit Hinblick auf Benjamins Ausführungen – dass hier ein Märtyrerstück vorliegt, und im *Turm* auch, ja in der neuen Fassung, die ich fürs Theater mache, sogar noch entschiedener », *ibid.*

⁴⁵² C'est ce que montre par exemple Joël Lefevre dans son article intitulé « Autour de Walter Benjamin. *Origine du "Trauerspiel" allemand de Walter Benjamin. Remarques critiques* » (in : *XVII^e siècle*, Société d'Étude sur le XVII^e siècle, n° 189, octobre-décembre 1989, p. 701-715, ici p. 710). On pourra aussi se reporter à l'étude de Pierre Béhar sur la tragédie silésienne à l'exemple de l'œuvre de Lohenstein (P. Béhar, *Silesia Tragica*.

réalité, Hofmannsthal suggère que la description du « drame de martyr » dans l'essai sur le « Trauerspiel » ne rend pas compte de l'ensemble de ses illustrations. Il tend donc à se démarquer de la pensée de Benjamin plutôt qu'il s'en rapproche. Toutefois, affirmer comme l'écrivain, que *La Tour* s'apparente à un drame de martyr ne va pas de soi.

En premier lieu, la structure de *La Tour* n'est pas à proprement parler celle d'un drame de martyr. En son centre ne figure pas l'opposition entre un tyran et un martyr aboutissant, avec le supplice de ce dernier, à son triomphe, donc à celui de la foi en Dieu ou en des valeurs transcendantes dont il porte témoignage⁴⁵³. La pièce suit plutôt la progression d'un individu vers la découverte du divin, principe manifesté par son être et illuminant le monde depuis l'intérieur. Au même titre que la pièce enchâssée dans *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg*, *La Tour* consiste en un « drame de l'élévation »⁴⁵⁴. Elle fait pendant au « drame de la Chute » qu'illustrent, chez Calderón, l'exil de l'âme dans un corps et la faiblesse constitutive de l'humain. Triomphant de ses épreuves, Sigismond perce le mystère de son être et du monde. Ne lui manque que la possibilité de traduire ses convictions en actes et de réaliser grâce à eux son destin. L'aveuglement d'autrui est cause de son inachèvement.

Dans la mesure néanmoins où Sigismond présente quelques parentés avec le Christ, sa fin rappelle la Passion, modèle du martyr que ceux qui ont propagé la parole du Christ ont parfois enduré. Pourtant, l'idée que Sigismond mourrait en martyr doit être nuancée. La souffrance du prince résulte en premier lieu d'une confusion intérieure, que l'isolement dans la tour ne fait qu'accroître. Cette confusion est le lot des êtres qui, cherchant à prolonger leur communion avec le monde, découvrent les limites de celui-ci comme celles de leur être. Les peines endurées sont le prix à payer pour que le prince découvre le principe infini incarné par son être fini. Elles sont donc distinctes du martyr subi par le héros des drames baroques.

De même, sa mort n'est pas le couronnement d'une existence vertueuse qui en rehausse encore la valeur morale. Elle est le signe de l'avilissement de ceux qui s'illusionnent sur la nature du monde et pensent le soumettre à leur force. On peut certes voir dans

Epanouissement et fin de l'école dramatique silésienne dans l'œuvre tragique de Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683), Wiesbaden : Harrassowitz, 1988, not. Chapitre IV).

⁴⁵³ Le terme grec « μαρτυρος » (« marturos ») signifie le « témoin » et désigne l'être dont la mort porte témoignage de sa foi en une Transcendance. Sur le genre du drame de martyr en Europe et sur sa traduction dans les pays de langue allemande, on pourra se reporter avec profit à la synthèse proposée par Jean-Marie Valentin dans *Aristote écartelé : poétiques du théâtre allemand de la Renaissance à Brecht et Müller*, chapitre 3, Paris : Klincksieck, 2014, p. 61-96.

⁴⁵⁴ C'est ce qui avait été montré pour *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg* dans le chapitre précédent. Voir *supra*, chapitre 4, paragraphe 3. 5. 2.

l'existence de Sigismond, comme dans sa progression, le témoignage de la présence du divin dans le monde. Ce témoignage est cependant imparfait dans la mesure où on l'empêche d'accomplir son destin. Cela étant, chaque être, dans la mesure où il incarne le principe divin, manifeste sa présence dans le monde. Ses œuvres offrent une traduction pérenne de ce que son être révèle, et survivent même à la mort de celui-ci. Elles offrent ainsi à autrui la possibilité de découvrir le principe qu'elles manifestent. Si la pièce d'Hofmannsthal intègre donc certains motifs du drame de martyr, elle les combine dans une composition esthétique bien plus vaste qui traduit ses réflexions métaphysiques, anthropologiques et leurs implications éthiques. La mort, qui fonde l'élément tragique de la pièce, est aussi la condition de cette pérennisation du témoignage livré par Sigismond. Car il revient aux générations suivantes de renouveler les formes de ce témoignage afin que son contenu demeure manifeste. La mort est la condition d'une renaissance. C'est ce qu'exprime le Roi des enfants qui demande à Sigismond de lui remettre l'épée et la balance, symboles de la souveraineté⁴⁵⁵. Sur le théâtre d'un royaume lavé de la corruption, c'est à la nouvelle génération qu'il revient de bâtir cet ordre nouveau préparé par les actes du prince.

5. 2. Le Roi des enfants et la chaîne des générations

La figure du Roi des enfants apparaît pour la première fois dans les brouillons de l'été 1921. Ce personnage, dont le nom a longtemps fluctué⁴⁵⁶, est d'emblée appréhendé comme « celui qui doit assurer la succession de Sigismond »⁴⁵⁷. A la tête d'une communauté d'orphelins errants, appelés « les Verts » (« die Grünen »), le Roi des enfants décide de s'établir sur les rives du fleuve délimitant le royaume de Pologne des possessions tatares. Les premiers brouillons le rapprochent de la tradition chrétienne, celle du Nouveau Testament, comme celle promue par le renouveau spirituel inauguré au XII^e siècle. La lecture de l'essai de Konrad Burdach⁴⁵⁸ joue ici un rôle important, même

⁴⁵⁵ Cf. T1, p. 380.

⁴⁵⁶ Dans les brouillons d'Hofmannsthal alternent les appellations « Kinderkönig » et « Knabenkönig », parfois écrit « Knaben-König ». Le terme « Kinderkönig » s'impose toutefois dans les derniers mois de 1923. Sur ces fluctuations, voir également SW XVI.1, « Entstehung », p. 165.

⁴⁵⁷ Dans une lettre du 25 octobre 1921 à Carl J. Burckhardt, Hofmannsthal évoque le cinquième acte en ces termes : « der seltsame fünfte Act, wo der Kinderkönig den Sigismund in der Herrschaft ablöst », in : HvH – Burckhardt, *Briefwechsel*, lettre du 25. X. 1921, Francfort / Main : Fischer, 1956, p. 70-72, ici p. 70.

⁴⁵⁸ Konrad Burdach, *Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation* (1910), *op. cit.*, édition de 1974, p. 1-84 (cité par la suite *Sinn und Ursprung*).

si elle ne constitue pas l'unique source de l'écrivain⁴⁵⁹. Se référant à la genèse longue et complexe de cet acte, plusieurs interprètes ont toutefois souligné les faiblesses du message véhiculé par ce protagoniste de *La Tour*. Leurs travaux⁴⁶⁰ proposent ce faisant une analyse critiquable de sa relation avec Sigismond comme du rôle qu'assument les motifs de l'Âge d'or païen et de l'eschatologie chrétienne dans la pièce.

L'importance de l'essai de Konrad Burdach pour la conception du Roi des enfants n'a pas échappé à la critique. Dans sa monographie, Ute Nicolaus en résume le contenu en soulignant le rôle essentiel, pour la compréhension de la pièce, des motifs de la « renaissance » et de la « réforme » étudiés par Burdach. Le thème de l'Âge d'or y occuperait également une place centrale. Ces constats mènent toutefois à une conclusion modeste. Si Ute Nicolaus souligne qu'Hofmannsthal prolonge une tradition qui consiste, depuis le Moyen-Âge, à mêler ces motifs⁴⁶¹, elle demeure peu disert sur la manière dont l'écrivain se les approprie. D'autres avant elle avaient formulé quelques suggestions. Grete Schaeder avançait que la figure du Roi des enfants, qui rappelle certes des motifs chrétiens, constitue avant tout le symbole d'un esprit européen et humaniste enrichi d'emprunts à la sagesse orientale⁴⁶². Dans les travaux ultérieurs, cette propriété synthétique du jeune roi est définie de manière plus précise. Pour Wolfgang Nehring, le rôle confié au Roi des enfants le rapprocherait de l'esthétique expressionniste et de sa vision d'une humanité régénérée⁴⁶³. Pour Katharina Meiser en revanche, cette figure revêt une double dimension allégorique et mythique. Par elle, Hofmannsthal rétablirait le mythe d'une communauté humaine harmonieuse évoquant le paradis adamique⁴⁶⁴. Le jeune roi lui apparaît en outre comme une allégorie de l'Absolu, dont Hofmannsthal aurait déploré l'absence dans la pensée moderne⁴⁶⁵.

⁴⁵⁹ Les concepteurs de l'édition critique soulignent à raison qu'on ne saurait voir dans cet essai l'unique source du personnage du Roi des enfants (cf. SW XVI.1, « Entstehung », p. 161). Hofmannsthal s'est aussi inspiré des pièces de Paul Claudel, notamment de *Tête d'Or*, de *Repos du Septième Jour*, de *L'Arbre* et de *La Ville* (cf. SWXVI.1, p. 172-175). L'essai de Burdach ne constitue pas moins l'une des principales sources dont s'est inspiré l'écrivain pour peindre la figure du Roi des enfants et décrire ses relations avec Sigismond.

⁴⁶⁰ Ces études seront évoquées plus en détail dans la suite de cette sous-partie.

⁴⁶¹ Cf. Ute Nicolaus, *op. cit.*, p. 207. L'auteur insiste particulièrement sur la présence du motif de l'enfant dans l'Antiquité païenne, puis au début de l'ère chrétienne et jusque dans l'œuvre d'Hölderlin. Les paragraphes suivants tenteront néanmoins de circonscrire avec précision le sens que revêt ce motif dans *La Tour*.

⁴⁶² Grete Schaeder, « Hofmannsthals Weg zur Tragödie », *art. cit.*, p. 348.

⁴⁶³ « [Sigismunds] Ablösung durch das engelhafte Kinderkönigtum erinnert an expressionistische Menschheitsvisionen », explique Wolfgang Nehring dans son article « Visionen von Macht und Ohnmacht », *art. cit.*, p. 148.

⁴⁶⁴ Katharina Meiser, *op. cit.*, p. 368.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 369.

Bien que distinctes, ces interprétations se rejoignent sur un point. Comme W. Nehring, K. Meiser souligne qu'Hofmannsthal aurait lui-même douté de la crédibilité de cette figure et de l'ordre qu'elle incarne, de sorte qu'il l'aurait ôtée de la dernière version⁴⁶⁶. Qu'elle soit exprimée par le mythe ou l'allégorie, l'utopie manifestée par le Roi des enfants est considérée comme une faiblesse de la pièce. Le contraste qu'elle instaure avec la réalité politique incarnée par Olivier lui ôterait sa crédibilité.

Il est toutefois étonnant que ces interprètes n'aient pas rapproché le jeune roi des réflexions de l'écrivain sur la transmission entre les générations⁴⁶⁷. De même, l'idée qu'Hofmannsthal aurait repris sans distance le thème de l'Âge d'or et sa traduction chrétienne dans les écrits eschatologiques et millénaristes est sujette à caution. Les chapitres antérieurs ont suffisamment montré que les emprunts aux diverses traditions culturelles s'accompagnent chez l'auteur d'une réappropriation. La signification initiale en est souvent transformée. C'est précisément le cas pour le motif de l'Âge d'or et ceux, associés, de la renaissance et de l'enfance. C'est ce qu'il s'agit de montrer en envisageant tout d'abord la nature de la relation entre Sigismond et le Roi des enfants. Il conviendra ensuite d'étudier de quelle manière et à quelle fin Hofmannsthal se réapproprie le motif de la renaissance tel qu'il est traduit dans la tradition païenne puis dans celle, chrétienne, de la fin du Moyen-Âge.

5. 2. 1. Le Roi des enfants et Sigismond : nature et sens d'une relation

La compréhension du rapport qui s'instaure entre ces deux figures implique de préciser la situation du Roi des enfants et des siens. Il s'agit d'adolescents victimes de la « guerre de quatre ans » déclenchée par Basile contre les pays limitrophes⁴⁶⁸. Jeunes enfants, ils ont vu leurs parents tués et leurs villages dévastés. Devenus orphelins, beaucoup n'ont

⁴⁶⁶ A propos de l'issue de la première version, Wolfgang Nehring écrit : « Bald erkannte [Hofmannsthal], dass diese Utopie nicht tragfähig war, dass sie dem "eigentlich Erbarmungslosen unserer Wirklichkeit" [...] nicht gerecht wurde » (*art. cit.*, p. 148). Nehring reprend ici une expression d'Hofmannsthal consignée dans ses carnets (cf. RA3, *Ad me ipsum*, 1927, p. 625). A propos de cette version dite du Roi des enfants, Katharina Meiser écrit de son côté : « [Hofmannsthal] ist [...] die Fragilität seines "Turm"-Konstrukts offenbar zumindest latent bewusst [...]. [Sein] Problembewusstsein dürfte ihm bei der Beendigung des Trauerspiels im Wege gestanden haben, könnte also ein Grund sein, warum er insbesondere mit dem "Kinderkönig-Schluss" so lange gerungen und warum er diesen in der [letzten] Fassung getilgt [...] hat », K. Meiser, *op. cit.*, p. 371.

⁴⁶⁷ Ce motif occupe pourtant, depuis *La Femme sans ombre* au moins, une place centrale dans les réflexions de l'écrivain. Outre les textes qui abordent la question en se référant au patrimoine écrit d'une nation, on peut citer la lettre fictive *An einen Gleichaltrigen*, qui, bien que non publiée du vivant de l'auteur, figurait déjà dans l'édition de ses œuvres complètes en 1959, puis en 1979 (cf. *Brief an einen Gleichaltrigen*, E, p. 584-585).

⁴⁶⁸ Pour désigner ces adolescents, le comte Adam, qui seconde Sigismond, emploie l'expression « Halbwüchsige », cf. T1, p. 361. Quant au médecin, qui suit Sigismond dans ses campagnes, il explique : « Solche sind überall in den Wäldern, seit der vierjährige Krieg unter Basilius die Grenzländer zu einer Wüstenei gemacht hat », *ibid.*, p. 362.

pas survécu aux années d'errance⁴⁶⁹. S'étant regroupés, ils ont élu à leur tête un jeune adolescent dont la force intérieure semble reflétée par son regard « de jeune lion »⁴⁷⁰. Alors que les troupes de Sigismond progressent dans leur lutte, ces orphelins décident de mettre un terme à leur errance. Ils fondent une communauté réglée par des lois qui leur sont propres⁴⁷¹. L'âge et le comportement de ces orphelins éclairent la nature des rapports entre leur chef et Sigismond.

La comparaison des brouillons avec la version définitive permet d'établir les âges approximatifs des deux protagonistes. Au moment où se conclut la pièce, Sigismond est âgé d'environ vingt-quatre ans⁴⁷². De son jeune successeur, on apprend qu'il n'était encore qu'un enfant lorsqu'il fut séparé de sa mère, pendant la guerre⁴⁷³. Devenu adolescent, il n'a guère plus de quinze ans⁴⁷⁴. Bien que réduite, la différence d'âge est suffisante pour rattacher ces figures à deux époques distinctes : celle du règne de Basile secondé par le Grand Aumônier, et celle qui succède à la guerre. Il est cependant remarquable que la rencontre des deux personnages débouche sur une entente immédiate. L'intransigeance et les menaces du Roi des enfants, qui transparaissaient dans certains brouillons⁴⁷⁵, laissent place, dans la version définitive, à une étroite complicité. Celle-ci se double du respect que voue le jeune roi envers Sigismond et les morts, donc envers ceux qui l'ont précédé⁴⁷⁶.

Hofmannsthal a pris soin de distinguer la relation de ces deux êtres de celle qu'entretenait Sigismond avec son père. Celle-ci, qui reproduit un conflit de génération, revêtait déjà des traits singuliers. Basile est le prototype de l'être qui n'a jamais su

⁴⁶⁹ Poursuivant sa description, le médecin explique : « Es sind zusammengelaufene Waisen aus den Dörfern ohne Häuser [...] Man hat solches seit Jahren sehen können, wenn man durchs Gebirge geritten ist », *ibid.*

⁴⁷⁰ Le comte Adam complète la description du médecin par ce commentaire : « sie haben [...] über sich einen gewählten König, der ein starker und schöner Bursch sein soll und aus den Augen schaut wie ein junger Löwe », *ibid.*

⁴⁷¹ Ces éléments, qui vont être commentés, ressortent du rapport établi par le comte Adam à Sigismond, cf. T1, p. 361-362.

⁴⁷² Si Sigismond a vingt-deux ans au début de la pièce, on apprend que son nouveau séjour dans la tour, après l'expérience infructueuse au palais, dure une année (cf. T1, p. 343). Quant à l'issue de la pièce, elle intervient après de nombreux mois de lutte contre les troupes royales et celles d'Olivier. Les premiers brouillons évoquaient une lutte d'une dizaine d'années (SW XVI.1, p. 376 ; 390 ; 404) mais des notes ultérieures réduisent cette période à dix mois (SW XVI.1, p. 425). Il convient donc d'envisager avec souplesse le tableau des âges respectifs des protagonistes de la pièce établi par Hofmannsthal entre la fin 1921 et le début 1922 (cf. SW XVI.1, p. 373).

⁴⁷³ Cf. T1, p. 380. Un brouillon décrivait de façon précise la séparation de l'enfant et de la mère : « K.K. [...] Erinnerung: als er so hoch war wie der Tisch, hieß ihn seine blutende Mutter sich in den Brunnen hängen, um ihn zu retten », SW XVI.1, p. 388.

⁴⁷⁴ Voir le tableau des âges évoqué deux notes plus haut (SW XVI.1 p. 373).

⁴⁷⁵ Voir SW XVI.2, not. p. 412 et p. 416.

⁴⁷⁶ A Sigismond, le jeune roi explique : « Wie haben neue Gesetze gegeben [...] [u]nd bei den Toten stellen wir Lichter auf », T1, p. 380. Dans un brouillon, il expliquait aussi : « Wir haben die Todten in uns[,] denn wir essen die Frucht aus ihnen », SW XVI.1, p. 383.

s'arracher au souvenir des premières années de son règne⁴⁷⁷. A l'inverse, Sigismond renonce à ses expériences passées et accède, au terme de ses épreuves, à la dignité d'un monarque et d'un chef des armées. Face à un souverain nostalgique qui fuit ses responsabilités, Sigismond atteint rapidement la maturité d'un combattant aguerri. Quant au Roi des enfants, il se pose d'emblée comme le frère de Sigismond et se donne pour tâche de poursuivre son œuvre⁴⁷⁸. La confrontation des relations entre les personnages centraux du drame révèle déjà la façon dont Hofmannsthal se réapproprie la représentation traditionnelle des rapports entre générations et la transforme. La suite de l'analyse pourra le confirmer. Auparavant, il convient de souligner un autre trait remarquable de la relation qui s'instaure entre le prince aguerri et le jeune roi.

Les affinités entre les deux personnages s'expriment jusque dans leurs actes respectifs. La décision des « Verts » de mettre un terme à leur errance n'est pas étrangère à la progression de Sigismond. Tout en provoquant la déroute des troupes royales, celui-ci s'applique à repousser les troupes d'Olivier aux confins du royaume. Sans attendre sa victoire finale, les orphelins s'établissent sur une rive du fleuve qui sépare les territoires de la Pologne des provinces tatares. Ils y fondent un ordre qui est la traduction exacte des principes énoncés par Sigismond. D'emblée, cet ordre est placé sous le sceau de la paix et de la concorde. S'étant déclarés neutres⁴⁷⁹, les orphelins restent à l'écart des luttes qui déchirent le royaume. Aux actes de Sigismond répondent ceux consistant à convertir les armes en instruments de travail⁴⁸⁰. Dans ce climat de paix ont été fixés les principes réglant le gouvernement politique et l'organisation socio-économique de la communauté. La fonction royale du jeune chef procède du vote des autres orphelins. Ensemble, ils ont établi des lois et des pratiques qui règlent leur vie industrielle. Ayant construit de nouveaux foyers, ils se consacrent aux travaux des champs et de l'artisanat qu'ils

⁴⁷⁷ Il y fait encore référence lorsque, venu trouver le Grand Aumônier dans son cloître, il déplore la situation du royaume. Cf. T1, p. 287.

⁴⁷⁸ La version définitive laisse planer le doute sur l'origine du Roi des enfants. La légende rapportée par le comte Adam en fait le demi-frère de Sigismond, né de l'union de Basile avec une servante (T1, p. 362). La suite de l'acte n'apporte toutefois aucune confirmation. En revanche, le jeune roi reconnaît en Sigismond la seule personne au monde avec laquelle il lui était donné de conclure « une alliance fraternelle » : « Mit einem in der Welt war es mir bestimmt, Blutbrüderschaft zu schließen », explique-t-il à Sigismond. Cf. T1, p. 380.

⁴⁷⁹ Cette information figure dans le rapport présenté par le comte Adam. Cf. 361.

⁴⁸⁰ « [W]ir schmieden die Schwerter zu Pflugscharen um », explique le Roi des enfants. La transformation inverse des instruments de labour en armes avait été opérée par Sigismond et ses hommes pour combattre les troupes royales et celles d'Olivier (T1, p. 374). Cette pratique, on l'a vu, fait écho aux paroles du Prophète Joël, qui évoque les derniers combats des nations avant qu'elles ne se soumettent au jugement divin (Joël 4, 10). Le prophète Esaïe mentionne quant à lui la période succédant au jugement, lorsque les croyants « mart[èleront] leurs épées [pour en faire] des socs ». « De leurs lances », poursuit le prophète, « ils feront des serpes » (Esaïe 2, 4). C'est cette étape qu'illustre l'activité industrielle des « Verts ».

accomplissent en chantant⁴⁸¹. Cette activité repose sur une science qui, si elle demeure implicite dans la version finale, ressortait clairement des brouillons. Le jeune roi y expliquait au nom des siens : « nous sentons que Dieu est en nous »⁴⁸². La conscience de la nature divine de leur être induit le respect envers chacun des leurs, garanti par des lois équitables. Mettant en pratique les idées de Sigismond, l'ordre des orphelins traduit les principes de la doctrine sociale de l'Église, dont Hofmannsthal s'inspire dans ses pièces.

La configuration de cet ordre n'est pas sans rappeler celle de l'Âge d'or dépeint dans diverses sources grecques et latines⁴⁸³, puis intégré à la tradition chrétienne. Le retour, après la guerre, à l'activité des champs, évoque notamment la peinture de l'Âge d'or par Virgile dans la quatrième *Bucolique*. Le poète y décrit l'instauration progressive de cet âge de paix et d'innocence qui doit, à terme, rendre tout labeur inutile. Dans cette églogue apparaît aussi la figure d'un jeune enfant (« puer ») appelé à gouverner ce monde devenu havre de paix⁴⁸⁴. L'affinité avec le Roi des enfants n'a certes pas échappé aux critiques⁴⁸⁵. Toutefois, elle a parfois conduit à des conclusions critiquables. Katharina Meiser souligne notamment le caractère régressif de l'utopie exprimée par le Roi des enfants⁴⁸⁶. La pièce reproduirait les idées des intellectuels et artistes conservateurs qui, depuis le début du XX^e siècle, prônent la restauration d'une société idéalisée reflétant leurs aspirations élitistes et anachroniques⁴⁸⁷. Ces commentaires ne rendent toutefois pas compte des liens

⁴⁸¹ « Sie pflügen und leben wieder wie die Menschen vordem. Sie verrichten Handwerk und singen dazu », explique le comte Adam T1, p. 362.

⁴⁸² « [W]ir fühlen[,] dass Gott bei uns ist », SW XVI.1, p. 370.

⁴⁸³ Le mythe de l'Âge d'or, qui trouve chez Homère ses premiers fondements, se cristallise ensuite dans *Les travaux et les jours* d'Hésiode. Après avoir laissé son empreinte chez Platon, il trouve une nouvelle expression dans les textes des poètes romains. En témoignent les *Métamorphoses* d'Ovide puis les *Bucoliques* de Virgile. Une étude approfondie du traitement littéraire du motif de l'Âge d'or est fournie dans l'ouvrage intitulé *L'âge d'or*, Jacques Poirier (éd.), Dijon : Éditions universitaires de Dijon, 1996. On pourra aussi se reporter à la monographie de Hans-Joachim Mühl intitulée *Die Idee des Goldenen Zeitalters im Werk des Novalis: Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Heidelberg : C. Winter, 1965.

⁴⁸⁴ Cf. *Virgile*, Quatrième Bucolique, in : *id.*, *Œuvres complètes*, édition bilingue, Paris : Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 2015, p. 28-32, not. p. 28-29.

⁴⁸⁵ Ute Nicolaus par exemple voit en Virgile l'un des fondateurs de « la tradition de l'Âge d'or », qu'Hofmannsthal actualiserait par la création du personnage du Roi des enfants. Cf. Ute Nicolaus, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁸⁶ « Innerhalb der Dramenhandlung wird der Kinderkönig als auferstandener Sigismund und christlicher Erlöser charakterisiert, dessen neue Herrschaft im Zeichen der Regression steht », K. Meiser, *op. cit.*, p. 368.

⁴⁸⁷ Commentant l'ordre fondé par la communauté des orphelins, Katharina Meiser explique : « Deutlich trägt der hier formulierte Sozialbegriff Züge jener "Gegenstrategie" der Vertreter des "ästhetischen Fundamentalismus" gegen die moderne Gesellschaft: Da wird für die "Rückkehr zu einfachen, auf Interaktion beruhenden Sozialsystemen" plädiert, [...] da setzt man auf "Verhältnisse der Hörigkeit, der Hierarchie" [...] », K. Meiser, *op. cit.*, p. 369. Ce commentaire s'appuie sur les propos de Stefan Breuer dans une étude consacrée à ce que celui-ci nomme le « fondamentalisme esthétique ». Hofmannsthal en serait, avec Stefan George, l'un des principaux représentants (Stefan Breuer, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995). La démonstration de Stefan Breuer s'appuie toutefois sur une analyse déformante de l'œuvre d'Hofmannsthal qui reste prisonnière de préjugés tenaces sur son œuvre lyrique. Breuer sous-estime les préoccupations éthiques de l'écrivain qui, dès cette période précoce, avait entraîné une réorientation progressive de son esthétique.

qui rapprochent les actes de Sigismond de l'ordre fondé par les orphelins. Ils ignorent en outre ce qui différencie l'Âge d'or de Virgile de l'époque inaugurée par le Roi des enfants.

Les orphelins n'ont fait que reprendre l'activité de leurs pères interrompue par la guerre et les agissements d'Olivier⁴⁸⁸. Il n'est toutefois point question de retourner à un stade antérieur de l'humanité où celle-ci serait débarrassée de toute impureté. Les orphelins ont plutôt à cœur de rétablir une économie fortement ébranlée. Leur initiative constitue donc un progrès si on considère la situation catastrophique du royaume depuis le déclenchement de la guerre. Par ailleurs, leur activité ne revêt un caractère régressif que pour ceux qui ne veulent voir dans la pièce qu'un reflet de la situation de l'Europe de 1920. Or le choix d'un XVII^e siècle plus « légendaire qu'historique » était motivé par le souhait de conférer aux thèmes de *La Tour* une portée générale excédant le XX^e siècle. Les activités des orphelins reflètent l'époque à laquelle ils les réalisent et manifestent surtout la fin d'une longue période de chaos. Leur réalisation avait toutefois pour préalable la lutte de Sigismond contre ses ennemis.

La décision des orphelins de s'établir sur la rive du fleuve coïncide avec la reconquête progressive du royaume. Le spectacle des actes de Sigismond a donc une influence majeure sur l'orientation choisie par leur communauté. Ce que Sigismond a conquis en luttant avec lui-même d'abord, puis contre ses ennemis politiques, ces orphelins l'apprennent de leur vie d'errance et du spectacle de ces combats acharnés. L'ordre qu'ils fondent traduit une nouvelle étape dans la découverte par l'homme de la nature divine de son être et du monde. Loin d'être une régression, leurs actes traduisent une progression dans l'accomplissement de l'humanité. C'est ce que suggère Hofmannsthal en recourant aux motifs de la tradition eschatologique et millénariste chrétienne qu'il se réapproprie. Cette progression revêt ainsi les traits d'une nouvelle naissance, fruit de la découverte par l'homme de son véritable fondement.

⁴⁸⁸ Rappelons que la guerre déclenchée par Basile avait mobilisé de nombreux hommes et s'était accompagnée de pillages qui avaient nui aux travaux des champs ainsi qu'à l'artisanat. La guerre finie, la dégradation de la situation économique avait réduit un grand nombre d'individus à la misère (cf. T1, p. 288). Enfin, les directives d'Olivier consistant à asservir les nobles aux champs en rendant leur tâche encore plus ardue n'étaient pas propres à relancer l'activité économique du pays. En ce sens, la restauration d'une paix relative et la reprise de l'activité économique sont le signe d'un progrès.

5. 2. 2. Le Roi des enfants ou la naissance « éthique » des humains

Ute Nicolaus note à juste titre que l'apparition du Roi des enfants et des siens rappelle les propos du moine cistercien Joachim de Flore⁴⁸⁹. La teneur en est résumée par Konrad Burdach, qui expose la vision des trois règnes du monde du moine calabrais⁴⁹⁰. Celle-ci fut ensuite reprise et approfondie par François d'Assise puis par le mouvement spirituel de l'ordre franciscain⁴⁹¹. Comme le suggère U. Nicolaus, on peut voir le reflet des trois règnes dans *La Tour*, où se succèdent le roi Basile, le prince Sigismond et le Roi des enfants⁴⁹². Au règne de la Loi, incarné par le premier, succéderait celui de la Grâce, fondé par le second, suivi par le règne de l'Esprit, manifesté par le Roi des enfants⁴⁹³. Une telle transposition nécessite toutefois de plus amples explications. Que recouvre par exemple ce règne de l'Esprit lorsqu'il est rapporté à la figure du Roi des enfants ? A quels éléments de la pensée d'Hofmannsthal fait-il référence ? Ute Nicolaus n'ayant pas répondu à ces questions, il convient de le faire à présent.

Konrad Burdach met à jour les motifs historiques et culturels qui expliquent la parenté sémantique entre les termes « renaissance » (« Renaissance » ou « Wiedergeburt ») et « réforme » (« Reformation »). Cette parenté transparaît dès les écrits apostoliques qui préconisent une « renaissance spirituelle », prélude à la résurrection dans l'au-delà. Dans la continuité des *Evangelies*, Joachim de Flore pose la nécessité d'une double transformation. A la renaissance spirituelle de l'individu doit s'ajouter celle de l'Eglise, dont il esquisse la forme idéale. Repris et approfondi par le mouvement franciscain, ce double impératif trouve, au XIV^e siècle, un puissant écho chez le tribun romain Cola di Rienzo⁴⁹⁴. La réforme spirituelle de l'individu doit précéder selon lui celle de l'Eglise et de l'ordre politique. Son coup d'Etat, réalisé le jour de la Pentecôte, devait inaugurer le

⁴⁸⁹ U. Nicolaus, *op. cit.*, p. 205-206. Né en 1130 en Calabre et mort en 1202, Joachim de Flore fut moine cistercien puis élu à la dignité d'abbé en 1178. Ses fréquentes pérégrinations ne l'empêchèrent pas de se consacrer à la rédaction de textes qui interprètent l'Ancien et le Nouveau Testament dans une perspective eschatologique.

⁴⁹⁰ En allemand, le terme « règne » est traduit par « Weltstand ». Paraphrasant les écrits de Joachim de Flore, Konrad Burdach expose la teneur de cette conception des trois règnes dans son essai consacré aux notions de « renaissance » et de « réforme ». Cf. K. Burdach, *Sinn und Ursprung, op. cit.*, p. 36-38.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 36 et p. 39-42.

⁴⁹² Ute Nicolaus, *op. cit.*, p. 206.

⁴⁹³ La Loi, la Grâce et l'Esprit, qui fonde la Foi et l'Amour, sont les principes associés par Joachim de Flore à chacun des trois règnes dont il évoque la succession dans son *Expositio in Apocalypsim*. La description qu'il en donne est paraphrasée par K. Burdach dans son étude (*Sinn und Ursprung, op. cit.*, p. 36-37).

⁴⁹⁴ Né en 1313 à Rome, Cola di Rienzo était convaincu de la nécessité d'un retour du pape à Rome, ville qu'il souhaitait voir renouer avec son antique passé. N'ayant pu convaincre le pontife, il se fit élire tribun de Rome par le peuple de la cité et se posa en libérateur de la République. Sa fortune politique fut de courte durée. En 1354, il fut capturé et exécuté par ses adversaires politiques qui avaient dressé contre lui le peuple de Rome. Son histoire n'en fut pas moins célébrée par plusieurs œuvres littéraires et musicales, notamment par l'opéra *Rienzi* de Richard Wagner.

règne de l'Esprit et préparer cette double réforme. Hofmannsthal, qui appelait lui-même ses contemporains à une transformation intérieure, prélude à une redéfinition des rapports entre les peuples d'Europe, ne pouvait qu'être intéressé par l'étude de Burdach. Le dernier acte de *La Tour* le montre clairement.

La lutte armée a raffermi la conviction qui avait incité Sigismond à quitter la tour. La conscience de la présence du divin dans le monde n'en est devenue que plus claire, comme la nécessité de la révéler à autrui. Aux nobles, Sigismond explique : « Nous avons tiré un peu d'esprit de la moelle de nos os et de l'union de notre être à la nécessité »⁴⁹⁵. Ce que Sigismond a conquis de haute lutte se retrouve aussi chez le Roi des enfants. « Tu sais », explique celui-ci, « il est quelque chose en moi, qui, en trop faible quantité, rend les hommes entêtés mais qui, en plus grande, les rend dociles et obéissants comme des chiens »⁴⁹⁶. Cette autorité qui émane de cet être est le fruit de sa science du divin dont il semble naturellement investi. Toutefois, il ne faut pas s'y tromper. Cette connaissance est le fruit de la lutte de ses aînés dont il a su percer le sens et la finalité. Le jeune roi apparaît dès lors comme un second Sigismond, libéré des tourments qu'a connus celui-ci. « Le Roi des enfants », explique Hofmannsthal en 1925 « m'apparaît comme un Sigismond ressuscité. C'est ce qui explique le caractère fraternel de leur relation, la rapidité et la totale réciprocité de leur entente »⁴⁹⁷. Sigismond et son successeur incarnent aussi les étapes de la progression spirituelle évoquée par Joachim. Pour celui-ci, les êtres baptisés une première fois devaient l'être une seconde, dans l'Esprit Saint. Dans la perspective de la Bible, il s'agit de conquérir une seconde enfance, laquelle n'est pas de nature biologique mais spirituelle. Ici s'éclaire une nouvelle dimension du motif de l'enfance incarné par le successeur de Sigismond.

Le Roi des enfants représente tout d'abord une nouvelle génération. A son respect envers son aîné s'associe le souhait de poursuivre son œuvre sur des bases renouvelées. Toutefois, les motifs combinés de la renaissance et de l'enfance présentent un second niveau de signification. Lorsque Jésus explique que seuls ceux qui seront devenus

⁴⁹⁵ « [W]ir haben [...] ein wenig Geist gewonnen: aus dem Mark unserer Knochen und der Vermählung unseres Inneren mit der Notwendigkeit », T1, p. 377.

⁴⁹⁶ « Weißt du, es ist das in mir, wovon eine geringe Gabe die Menschen störrisch macht, eine große aber zahm und folgsam wie Hunde », T1, p. 380.

⁴⁹⁷ « Der Kinderkönig ist mir wie ein wiedergeborener Sigismund: darum das Brüderliche zwischen ihnen, das schnelle völlige wechselseitige Verstehen », extrait d'une lettre de décembre 1925 à destination de Fritz Setz, ami de l'un des fils de l'écrivain. Cet extrait est cité dans SW XVI.1, « Zeugnisse », p. 503-504, ici p. 504.

« comme [d]es enfants » pourront entrer « dans le Royaume des cieux »⁴⁹⁸, il souligne la nécessité pour les hommes d'une nouvelle naissance de nature spirituelle. « Nul, s'il ne naît d'eau et d'Esprit » ne pouvant « entrer dans le Royaume de Dieu », chacun doit tendre vers cette seconde naissance « d'en haut », c'est-à-dire « de l'Esprit »⁴⁹⁹. Ceux qui l'auront connue seront tels des « enfants » ou des « fils de Dieu »⁵⁰⁰. Eclairés par l'Esprit, ceux-ci ne se seront pas moins exposés au péché ; ils trouveront cependant en eux le principe qui les guidera dans leur progression. Ces « enfants de Dieu » ne sont pas sans rappeler les orphelins de *La Tour*. Leur communauté rassemble des êtres pénétrés de la conscience du divin. En fondant l'embryon d'un ordre social et politique nouveau, ils œuvrent à la manifestation durable de ce principe⁵⁰¹. L'ère qu'ils inaugurent est semblable à celle, placée sous le sceau de l'Esprit, dont Cola Rienzo souhaitait préparer l'avènement. Aussi n'est-il pas étonnant que les orphelins entonnent l'hymne de la Pentecôte pour accompagner la mort de Sigismond⁵⁰². Le tribun appréhendait lui-même son coup d'Etat, commis le jour de la Pentecôte, comme l'accomplissement des paroles de l'hymne célébrant la venue du Saint Esprit⁵⁰³. De même, l'éveil de sa conscience a permis à Sigismond d'œuvrer à la manifestation du principe dont il se sent pénétré. Guidé par son

⁴⁹⁸ Dans l'*Évangile selon saint Mathieu*, on peut lire ces propos de Jésus : « En vérité, je vous le déclare, si vous ne changez et ne devenez comme les enfants, non, vous n'entrerez pas dans le Royaume des cieux », Math. 18, 3. Ce passage de l'*Évangile* est également cité dans l'essai de Burdach. Cf. *Sinn und Ursprung*, op. cit., p. 26.

⁴⁹⁹ Ces références sont tirées d'un passage de l'évangile selon saint Jean auquel Konrad Burdach fait aussi référence. Cf. Jean 3, 3-8 et K. Burdach, *Sinn und Ursprung*, op. cit., p. 30.

⁵⁰⁰ La notion d'« enfants de Dieu » nés de l'Esprit est employée à plusieurs reprises par l'apôtre Jean dans son évangile ainsi que dans sa première épître (cf. Jean 1, 12-13 et 1 Jean 3, 2 et 5, 21). Konrad Burdach accorde une attention particulière à ce motif de la « Gotteskindschaft ». Il en révèle la présence dans les écrits apostoliques ainsi que dans ceux de saint Augustin, tel celui intitulé *La peine et la rémission des péchés (De peccatorum meritis et remissione)*. Cf. K. Burdach, *Sinn und Ursprung*, op. cit., p. 26-27 et p. 33.

⁵⁰¹ Cette double dimension du Roi des enfants permet de nuancer et de compléter l'interprétation du motif de l'enfance dans l'œuvre d'Hofmannsthal, telle qu'elle est par exemple proposée par Emmanuela Veronica Fanelli dans son article « "Man ist einmal da, wie die Kinder da sind" Hugo von Hofmannsthals anthropoietisches Moderne-Projekt » (in : Marc Cluet (éd.), *Le culte de la jeunesse et de l'enfance en Allemagne 1870-1933*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 97-115). La production de l'écrivain antérieure à 1910 ne permet pas de saisir l'étendue de la signification de ce motif chez lui, ni l'évolution qu'elle connaît au fil des années. Cette évolution est traduite par la confrontation du prince Sigismond au Roi des enfants. Le second apparaît comme le dédoublement du premier devenu conscient de la dimension éthique de l'existence. Le Roi des enfants possède une connaissance de son être et du monde plus développée que celle dont témoignait Sigismond lorsqu'il goûtait encore à l'état de « préexistence ». Contrairement à lui, le jeune Roi et ses partisans ont, dès leur apparition sur scène, une claire conscience de la présence, en leur être fini, du divin. Dès lors, ils se tournent résolument vers le monde dans lequel ils modèlent les formes – sociales et politiques – susceptibles d'en manifester durablement la présence. Il importe donc de saisir la teneur exacte des considérations métaphysiques et éthiques de l'écrivain pour appréhender les différents niveaux de signification de l'enfance dans *La Tour*.

⁵⁰² Les orphelins qui s'appêtent à transporter le corps sans vie de Sigismond chantent ces paroles de l'hymne : « Mitte spiritum tuum, et creabuntur, et renovabis faciem terrae ! » (« Envoie ton Esprit, Seigneur, et il se fera une création nouvelle et tu renouvelleras la face de la terre »). T1, p. 381.

⁵⁰³ C'est ce que montre Konrad Burdach dans les lignes qu'il consacre à Cola di Rienzo. Cf. K. Burdach, *Sinn und Ursprung*, op. cit., p. 15.

esprit, il a ainsi contribué à « renouveler la face de la terre », comme il est dit dans l'hymne. Quant au Roi des enfants, il s'apprête à poursuivre cette tâche.

S'appropriant les motifs de la tradition chrétienne, Hofmannsthal souligne la nécessité de cette seconde naissance, de nature éthique, comme préalable à une refondation politique. Ce faisant, il montre qu'une progression entre les générations est possible. Ce que l'une doit conquérir de haute lutte, la suivante pourra se l'approprier avec moins de peines, pourvu qu'elle sache recueillir l'héritage des aînés et en percer le secret. Le prince et son double traduisent l'importance accordée par l'auteur à l'enchaînement continu des générations. Point central de son éthique, cette position résulte de ses réflexions sur le monde et son essence divine. Elle permet aussi de comprendre en quel sens il entendait cette « révolution conservatrice » par laquelle il souhaitait voir l'Europe régénérée.

5. 3. *La Tour* : traduction esthétique d'une « révolution conservatrice »

L'évocation en 1927 d'une « révolution conservatrice » par Hofmannsthal a suscité de nombreux commentaires⁵⁰⁴. Ceux-ci prennent la plupart du temps appui sur *Les Ecrits comme espace spirituel de la nation*⁵⁰⁵, discours de 1927 dans lequel cette notion apparaît. Ce paragraphe va, à l'inverse, en montrer l'application concrète dans *La Tour*. Il précisera

⁵⁰⁴ Cet intérêt résulta tout d'abord d'un malentendu ; Hofmannsthal fut un temps considéré comme celui qui avait popularisé cette notion en Allemagne. Cette affirmation a toutefois été fortement nuancée par la suite (sur ce point, voir les commentaires bibliographiques sur lesquels Ute Nicolaus appuie ses réflexions, in : U. Nicolaus, *op. cit.*, p. 79). Cet intérêt fut aussi longtemps accompagné de suspicions. Hofmannsthal a en effet été cité par des partisans du national-socialisme qui virent en sa « révolution conservatrice » une source d'inspiration (voir à ce propos l'article d'Oswald von Nostitz intitulé « Zur Interpretation von Hofmannsthals Münchner Rede » in : *Für Rudolf Hirsch: zum 70. Geburtstag am 22. Dezember 1975*, Joachim Hellmut Freund (éd.), Francfort / Main : Fischer, 1975, p. 261-278, ici p. 273). La mouvance « révolutionnaire conservatrice », dont Hofmannsthal serait, pour certains, un représentant, se scinde en plusieurs branches parmi lesquelles l'une revêt un aspect essentiellement culturel. C'est à cette tendance qu'Hofmannsthal est en général rattaché, pour empêcher notamment les dérives interprétatives qui ont conduit, par le passé, à le rapprocher du national-socialisme (C'est le parti que prend par exemple Stefan Breuer dans : *Ästhetischer Fundamentalismus*, *op. cit.*, p. 147-148). D'autres interprètes tentent d'éviter toute polémique en soulignant que le recours à cette notion par Hofmannsthal est tout à fait fortuit et ponctuel (c'est par exemple le cas de Severin Perrig dans *Hugo von Hofmannsthal und die 20 Jahre: Eine Studie zur späten Orientierungskrise*, Francfort / Main : Lang, 1994, p. 198-199). Quoi qu'il en soit, l'emploi de la notion de « révolution conservatrice » par Hofmannsthal est souvent considéré avec une grande sévérité par la critique. En témoigne l'analyse de Claus Sommerhage (« Hugo von Hofmannsthal. Die Aporien des Gesellschaftlichen », in : *id.*, *Romantische Aporien. Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke*, Paderborn: Schöningh, 1993, p. 247-314, ici p. 295-297), ou encore celle de Karl Müller intitulée « Eine Zeit "ohne Ordnungsbegriffe"? Die literarische Antimoderne nach 1918 », *art. cit.*). En 2014 encore, Katharina Meiser souligne que l'emploi de cette expression et le discours où elle apparaît reflètent les contradictions de l'écrivain et sa difficulté à offrir une réponse crédible aux défis de la « modernité » (K. Meiser, *op. cit.*, p. 376-378).

⁵⁰⁵ *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*, in : RA3, p. 24-41, cité par la suite *Schrifttum-Rede*. Ute Nicolaus évoque un grand nombre d'études consacrées à ce discours dans le chapitre de sa monographie qui lui est consacré. Cf. Ute Nicolaus, *op. cit.*, p. 58-81.

ensuite en quel sens Hofmannsthal entendait cette notion lorsqu'il l'associait à la nation allemande.

La progression de Sigismond se conclut par la résolution des antinomies de son existence. La découverte en son être d'un principe paternel et divin ne lui permet pas seulement de s'appréhender comme une union indissoluble de chair et d'esprit. Elle l'aide aussi à résoudre la contradiction apparente entre l'être et le devenir. Sigismond manifeste dans le temps et l'espace ce principe qui leur est soustrait. Son destin de monarque consistait en un premier degré de déploiement du divin. Simple faisceau de possibilités, il exigeait une réalisation concrète dans le monde. Elle seule pouvait révéler la singularité de ce destin, tout en manifestant sa source divine. Cet accomplissement exigeait de résoudre la seconde antinomie entre le Moi et le monde. Distinct du premier, le second consiste aussi en l'expression déployée d'une réalité supérieure. De nature virtuelle, celle-ci rassemble toutes les configurations possibles du monde et plus particulièrement du royaume de Pologne. La découverte de ce premier niveau de réalité est le fruit de l'expérience alternée du songe et de la veille. Elle permet à Sigismond d'envisager la réalité chaotique du royaume non comme une donnée immuable mais comme le fruit des actes et des manquements humains.

D'autres actes, éclairés par la connaissance de l'Être et du monde, pouvaient contribuer à transformer cet Etat. Cette découverte motive la résolution du prince d'œuvrer à la refondation du royaume dont il est l'héritier. Être doué de liberté, il est aussi responsable du choix de la direction dans laquelle il désire réaliser cette tâche : l'une mène à l'avilissement, l'autre à la stabilité politique. Cette première étape de la progression du prince éclaire le sens des propos d'Hofmannsthal dans son discours de 1927 : « Toutes les divisions que l'esprit introduit dans la vie, l'orientant vers des pôles contraires, doivent être résolues par l'esprit et transmues en une unité spirituelle [...] ; car seul celui qui appréhende son être comme un tout peut appréhender le monde comme une unité »⁵⁰⁶.

Dans l'esprit du prince naît le projet d'un vaste royaume au centre de l'Europe. Il doit devenir le creuset dans lequel se réunissent des peuples constitués chacun en une société réglée par des principes neufs. Traduisant ce projet dans le domaine politique, Sigismond s'emploie à convertir l'Esprit en Vie, l'idée en actes concrets⁵⁰⁷. Le sens et la finalité de

⁵⁰⁶ « Alle Zweiteilungen, in die der Geist das Leben polarisiert hatte, sind im Geiste zu überwinden und in geistige Einheit überzuführen [...], denn nur dem in sich Ganzen wird die Welt zur Einheit », *Schrifttum-Rede*, p. 40.

⁵⁰⁷ Au terme de son discours, Hofmannsthal énonce les buts vers lesquels ses contemporains devaient selon lui tendre s'ils voulaient atteindre une compréhension exacte d'eux-mêmes et de la nation allemande. L'un de ces buts

ces actes nécessitent d'être bien compris. Parmi les contemporains du prince, il n'est guère que le Roi des enfants et les siens qui en soient capables. Eux seuls jouissent d'une pleine conscience du divin et de la nécessité de manifester celui-ci. Le respect du jeune roi envers Sigismond manifeste son aptitude à saisir les desseins de son aîné. Sondant le matériau de la Vie, le Roi des enfants y découvre l'empreinte de l'Esprit qui a guidé son prédécesseur⁵⁰⁸. Les actes et les paroles de Sigismond et de son successeur aident à saisir la teneur du discours de 1927.

Ayant compris les intentions de Sigismond, le Roi des enfants se montre déterminé à en poursuivre la réalisation. Ce faisant, il s'inscrit dans une chaîne dont Sigismond n'a été lui-même qu'un maillon⁵⁰⁹. La continuité entre les générations ressort des propos du jeune roi qui concluent la pièce. Aux orphelins qui soulèvent la dépouille de Sigismond, il ordonne : « En avant ! Suivez-moi derrière ce mort »⁵¹⁰. Le passé guide le présent, lequel prépare à son tour l'avenir. Celui du royaume de Pologne nécessite l'instauration de nouvelles formes d'organisation politique et sociale, à laquelle le jeune roi et les siens se sont déjà attelés. Ici apparaît en quel sens Hofmannsthal associe les notions de révolution et de conservation.

Les paragraphes antérieurs ont montré que la permanence du royaume de Pologne, comme celle de la défunte Autriche-Hongrie, dépend de la reconfiguration périodique de son organisation politique. Cette tâche incombe aux nouvelles générations. Confrontées aux défis de leur époque, elles sont contraintes, pour préserver leur union politique, de traduire celle-ci dans de nouvelles formes. Cette tâche est indispensable à la préservation de l'idée – pérenne – qui s'exprime dans l'union de plusieurs peuples au sein d'un même ensemble politique. Pour cette Pologne légendaire, comme pour la Monarchie austro-hongroise, cette idée consiste en une forme plus élevée d'humanité, fruit d'échanges durables entre les peuples. Devenue méconnaissable sous le règne de Basile, cette idée devait, pour demeurer manifeste, être traduite dans des formes politiques neuves. La radicalité des actes de Sigismond, qui balaie les restes du régime décadent, traduit le caractère impérieux de cette refondation. Elle manifeste l'aspect révolutionnaire de son

est décrit en ces termes : « dass der Geist Leben wird », autrement dit : « [die] politische Erfassung des Geistigen », *Schrifttum-Rede*, p. 40.

⁵⁰⁸ Tel est le second but que ses contemporains devaient, selon lui, s'assigner. Hofmannsthal le décrit en ces termes : « dass [das] Leben Geist [wird] », autrement dit : « die geistige Erfassung des Politischen », *ibid.*

⁵⁰⁹ En novembre 1926, Hofmannsthal écrit dans ses carnets : « Sigismund der Mensch: von dem der Vater sich Fortsetzung erwartet: der ihn unerwartet fortsetzt und sich selbst im Kinderkönig fortsetzt », RA3, *Ad me ipsum*, p. 623, également cité in : SW XVI.2, p. 454.

⁵¹⁰ « Vorwärts und folget mit mir diesem Toten », T1, p. 381.

œuvre. Celle-ci n'a cependant d'autre but que d'assurer la manifestation durable d'une idée, celle d'une forme supérieure d'humanité. Là réside la dimension conservatrice de sa tâche. La compréhension de cette « révolution conservatrice » évoquée en 1927 implique celle des fondements métaphysiques de la pensée de l'auteur et de ses implications éthiques. Traduisant cette pensée, l'esthétique dramatique en permet une juste compréhension. La confrontation de *La Tour* avec les essais d'Hofmannsthal permet aussi de saisir les implications de cette « révolution conservatrice » lorsqu'elle est rapportée à la « nation allemande » et à son rôle en Europe.

L'évocation de cette « révolution conservatrice » conclut un discours qui appréhende l'ensemble des témoignages écrits d'une nation comme son « espace spirituel » (« geistiger Raum »). Bien qu'il n'aille pas de soi, le lien entre les actes humains et ces « écrits » s'explique aisément. Chaque acte est unique et éphémère. Ses effets ont eux-mêmes une durée limitée. Seule la traduction verbale de cet acte peut en préserver la mémoire. Ce constat, qui était déjà formulé en 1915 dans l'essai *Les actes et leur renommée*⁵¹¹, conduit en 1926 à une remarque plus générale. Hofmannsthal souligne « l'importance que revêt une génération pour celle qui lui succède ». La première « transmet » à la seconde « le monde par le biais de paroles, lesquelles sont la traduction de gestes existentiels » ; elles manifestent donc une manière propre de vivre⁵¹². La parole est la reconstitution des faits et des actes par l'esprit. La langue employée joue, dans ce contexte, un rôle éminent. Elle associe les actes passés, dont elle conserve la mémoire, à tous les êtres qui l'emploient quotidiennement pour exprimer leurs expériences. Ainsi se constitue une mémoire collective qui relie, au travers des siècles, les locuteurs d'une même langue qui « vivent et tissent ensemble des liens » au moyen de celle-ci⁵¹³.

⁵¹¹ L'essai *Die Taten und der Ruhm*, qui a pour arrière-plan le combat des troupes austro-hongroises pendant la guerre, parut le 4 avril 1915 dans la *Neue Freie Presse* (RA2, p. 397-404). Malgré certaines maladresses qui reflètent le crédit accordé par l'auteur aux communiqués officiels de l'armée, ce texte participe d'une réflexion générale sur la relation entre les actes et la parole. Cette réflexion est étroitement associée à celle qui appréhende les « écrits » comme « espace spirituel de la nation ».

⁵¹² « Die Bedeutung einer Generation für die Nachfolgende: sie übergibt ihr die Welt durch Wortäußerungen[,] welche aber Lebensgebärden sind ». Cette remarque figure dans le brouillon d'une lettre fictive demeurée inédite du vivant de l'auteur. Cette lettre s'adresse à un destinataire anonyme, désigné comme un « homme du même âge » (« ei[n] Gleichaltrig[er] »). Hofmannsthal pensait plus particulièrement à Martin Buber, avec lequel il correspondait alors. La citation est extraite du brouillon de cette lettre, reproduit dans l'édition en dix volumes de ses œuvres (E, *Brief an einen Gleichaltrigen*, p. 584-585, ici p. 584). Ce brouillon figure également dans le 31^{ème} volume de l'édition critique des œuvres d'Hofmannsthal (SW XXXI, *Erfundene Gespräche und Briefe*, p. 212-215 et p. 513-514 pour les commentaires).

⁵¹³ Dans un essai consacré à Karl Eugen Neumann, traducteur des discours de Bouddha, Hofmannsthal écrit : « [Neumanns] Sprachsinn ist sehr zart, und er bedient sich unserer Sprache, der gleichen, **in der wir leben und weben** [...] », RA2, *K. E. Neumanns Übertragung der buddhistischen heiligen Schriften*, p. 150-156, ici p. 155 (nous soulignons).

Il n'est donc pas étonnant qu'Hofmannsthal emploie la notion de langue (« Sprache ») comme synonyme de culture (« Kultur »)⁵¹⁴. Cette dernière ne consiste pas en un bien circonscrit et immuable⁵¹⁵. Elle désigne au contraire ce geste existentiel collectif par lequel le ou les peuples qui actualisent une nation manifestent leur cohérence. Dans cette culture se rassemblent et se renouvellent les formes au travers desquelles s'expriment les expériences communes aux membres de cette nation. Les gestes par lesquels les peuples de langue allemande ont uni leur destin constituent le fondement de cette culture, traduite dans l'idiome qui leur est commun. La langue devient alors « le corps spirituel d'une nation »⁵¹⁶. Une telle conception a pour fondement des réflexions métaphysiques et anthropologiques qui lient indissolublement corps et esprit, forme et idée. Elle associe l'idiome – la forme – aux expériences communes – le contenu – dans la définition d'une nation. Dès la fin de la guerre, Hofmannsthal recourt à cette conception pour traiter sur un pied d'égalité la nation française et sa voisine d'outre-Rhin⁵¹⁷. Car bien qu'elle place en son centre la langue, elle pose la nation allemande comme le fruit des actes par lesquels ses membres ont lié leur destin.

Ces réflexions, qui incitent Hofmannsthal à prôner dès février 1919 la réconciliation entre les nations, constituent aussi le fondement de son discours de 1927. L'intention rhétorique qui guide la peinture contrastée des nations française et allemande – l'une unie autour d'une langue exprimant une communauté d'expériences, l'autre divisée car oublieuse des trésors de son propre idiome – est aisément perceptible. Hofmannsthal désire provoquer chez la nation allemande un sursaut afin qu'elle prenne conscience de ses propres richesses⁵¹⁸. Celles-ci résident dans sa langue, qui exprime la nature réelle de

⁵¹⁴ Cette identité entre les notions de langue et de culture ressort des propos conclusifs d'un essai consacré à la réédition des discours d'Adam Müller. Hofmannsthal écrit alors : « [A]uf die Sprache einer Nation einwirken, heißt [...] nichts anderes, als deren Kultur umgestalten: denn wer für Kultur "Sprache" setzt, setzt nur an Stelle eines übermüdeten und darum kraftlos gewordenen Kunstwortes ein reineres und darum wirksameres Wesens- und Hauptwort », in : RA2, *Adam Müllers zwölf Reden über die Beredsamkeit*, p. 123-126, ici p. 126.

⁵¹⁵ Dans le discours intitulé *L'Autriche dans le miroir de ses lettres*, Hofmannsthal expliquait : « Kultur ist uns kein Totes und Abgeschlossenes, sondern ein Lebendiges, das Ineinandergreifen der Lebenskreise und Lebenskräfte [...], die Verbindung des Materiellen mit dem Sittlichen », RA2, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, p. 24.

⁵¹⁶ En 1919, Hofmannsthal écrivait : « Die Sprachen sind der Träger des Lebens, sie sind der eigentliche **geistige Leib der Nation** », RA2, *An Henri Barbusse, Alexandre Mercereau und ihre Freunde*, p. 462-465, ici p. 463 (nous soulignons).

⁵¹⁷ C'est ce qu'il fait notamment en février 1919 dans son adresse publique aux écrivains français Henri Barbusse et Alexandre Mercereau citée dans la précédente note. Ces derniers avaient eux-mêmes manifesté leur souhait de renouer des contacts avec leurs homologues allemands. Cf. RA2, *An Henri Barbusse, Alexandre Mercereau und ihre Freunde*, p. 462-465.

⁵¹⁸ Cette comparaison entre la nation française et l'allemande occupe une première partie du discours. Son caractère schématique et quelque peu forcé a soulevé bien des critiques. Toutefois, il convient de ne pas oublier l'intention rhétorique de l'écrivain et de se rappeler les discours de certains de ses contemporains allemands qui

la nation. La langue, qui en constitue l'« espace spirituel », est la mémoire vivante des actes par lesquels ses membres ont forgé leurs liens et continuent de les entretenir, par-delà les bouleversements politiques. Elle porte témoignage de ce « geste constitutif » qui fonde la singularité de la nation allemande. La nature de ce geste transparait dans d'autres textes d'Hofmannsthal qui ont déjà été abordés.

Pour l'écrivain, c'est rendre service à la nation allemande que de ne pas la considérer comme « originale »⁵¹⁹ ; elle est fruit d'une interaction durable avec les autres nations dont résulte une reconfiguration permanente. La nation allemande, qui actualise le principe de germanité, ne consiste pas en une essence mais en un acte⁵²⁰. Celui-ci reflète l'existence commune des deux principaux peuples qui la constituent. Par son élément autrichien, elle s'est enrichie d'apports d'autres nations, slaves et romanes, qui ont chaque fois entraîné sa reconfiguration⁵²¹. La singularité de la nation allemande réside précisément dans ce geste intégrateur par lequel elle a conquis et conserve sa dimension européenne.

Les écrits en langue allemande témoignent de cet enrichissement permanent. Parmi eux, Hofmannsthal souligne l'importance des traductions ou de la réécriture des œuvres étrangères⁵²². Lui-même reproduit ce geste constitutif de la nation allemande. Ses œuvres – depuis *Jedermann* jusqu'à *La Tour*, en passant par la réécriture des comédies de Molière – sont un miroir réfléchissant cet acte fondateur. Hofmannsthal ne fait que perpétuer une pratique ancienne, quand bien même beaucoup en ignorent la portée. Ceux qui, au XX^e siècle, placent l'« essence » de la nation là où elle n'a jamais résidé, trahissent une ignorance profonde à leur propre endroit. Se plonger dans le patrimoine littéraire de la nation et y saisir la nature de ce geste qui la fonde n'est que l'un des aspects de la « révolution » évoquée. L'autre, tout aussi décisif, consiste à reproduire ce geste par des actes qui manifestent non seulement la communauté d'histoire et de culture des peuples germaniques, mais aussi leurs liens avec les autres peuples d'Europe. La reproduction de ce geste contribuera à affermir la dimension européenne constitutive de la germanité. Elle

tentaient de réhabiliter la grandeur blessée de la nation allemande face à son orgueilleuse voisine. Hofmannsthal souhaitait avant tout prémunir ces personnes contre un aveuglement qui leur serait préjudiciable.

⁵¹⁹ Dans l'essai intitulé "*Bibliotheca mundi*", Hofmannsthal expliquait : « Man muss [...] die eigene Nation so darstellen, wie sie ist: also die deutsche nicht als Originalnation schlechtweg, worin sie den Vergleich mit den Spaniern oder den Engländern, geschweige den Griechen nicht aushält », RA2, "*Bibliotheca mundi*", p. 132-137, ici p. 134.

⁵²⁰ Voir *supra*, chapitre 4, paragraphe 2. 3. 1.

⁵²¹ Voir *supra*, chapitre 3, paragraphe 2. 6.

⁵²² Dans "*Bibliotheca mundi*", Hofmannsthal rappelait : « Die Zeitalter der schöpferischen Übersetzung, der Aneignung, der Nachahmung waren nicht unter den kleinen, sondern unter den großen Zeitaltern der Deutschen », RA2, p. 134.

doit aussi aider à renforcer les liens politiques et culturels entre les peuples d'Europe. Ainsi se trouve révélé le sens de cette « révolution conservatrice » par laquelle Hofmannsthal incite sa nation à cesser de cultiver des chimères pour devenir elle-même. Reste à déterminer les rôles qu'assument respectivement les écrivains et les hommes politiques dans cette entreprise.

Une erreur des Etats modernes consiste selon Hofmannsthal à vouloir distinguer les domaines de la politique et de la culture⁵²³. Somme des actes par lesquels des individus manifestent leurs liens, la seconde ne peut être séparée de la première. Cela n'empêche pas Hofmannsthal de souligner les limites qui distinguent l'activité des hommes de lettres de celle des hommes politiques. « La politique », rappelait Hofmannsthal en 1915, est la science de l'humain, l'art du commerce avec les hommes (« Umgang ») à un niveau supérieur [...]. Celui qui sait s'adresser aux forces cachées en acquiert la maîtrise »⁵²⁴. Par ces « forces », Hofmannsthal n'entend pas seulement les relations de pouvoir et de domination ou bien les notions de justice et d'équité. Il y associe les principes constitutifs d'une nation, forgés par les actes communs de ses membres au fil des siècles. Qui sait déceler les traits constitutifs d'une nation, et remonter à la source des principes réglant la vie d'une société⁵²⁵, peut espérer influencer sur leur organisation respective. Quant à l'écrivain, « il suffit qu'il devine l'existence de “ces forces cachées” » et qu'il œuvre, par ses écrits, à en manifester la présence⁵²⁶.

Dès 1915, Hofmannsthal énonçait le principe d'une claire répartition des tâches à laquelle il s'est, après la guerre, toujours tenu. *La Tour* en offre un éloquent témoignage. Que celui-ci soit en partie demeuré incompris n'ôte rien à sa qualité ni à sa force. Quant au destin politique des peuples de langue allemande, il ne revêt en aucune manière les traits d'une fatalité. Il est, comme le montre Hofmannsthal, le fruit d'un aveuglement durable de ces peuples à leur propre sujet.

⁵²³ C'est ce qu'il expliquait déjà en 1916, en prenant l'exemple de l'Autriche-Hongrie. Cf. RA2, *Österreich im Spiegel seiner Dichtung*, p. 24.

⁵²⁴ « Politik ist Menschenkunde, Kunst des Umganges, auf einer höheren Stufe [...]. [W]er die verborgenen Kräfte anzureden weiß, dem gehorchen sie ». Ces propos figurent dans l'essai de 1915 consacré à l'« héritage politique de Grillparzer », cf. RA2, *Grillparzers politisches Vermächtnis*, p. 405-410, ici p. 406.

⁵²⁵ Dans la perspective d'Hofmannsthal, la source de ces principes consiste en une conception particulière de l'homme et de la dignité propre à chaque individu. D'inspiration chrétienne dans son cas, cette conception peut tout aussi bien reposer sur les droits humains fondamentaux fixée par la Déclaration des droits de l'homme.

⁵²⁶ Dans l'essai consacré à Grillparzer, Hofmannsthal complétait sa définition de la politique par cette remarque : « Vom Dichter ist es genug, wenn er die Mächte ahnt und mit untrüglichem Gefühl auf sie hinweist », RA2, p. 407.

Conclusion

La présente étude se proposait d'analyser les rapports entre éthique, esthétique et métaphysique dans l'œuvre d'Hofmannsthal. Ce souhait était guidé par le constat de la permanence chez l'écrivain d'une inquiétude éthique qui structure ses réflexions et préside à sa production littéraire. L'analyse des fondements et des implications de cette inquiétude a déterminé le choix d'un corpus qui les exprime et d'une démarche appropriée à son analyse.

Les travaux préparatoires à la rédaction ont montré qu'Hofmannsthal formulait au travers de son œuvre une interrogation sur le sens de l'existence et la nature des obligations qui en découlent à l'égard de soi-même et d'autrui. Cette inquiétude éthique est perceptible dès la phase précoce de l'œuvre, consacrée à l'écriture lyrique et lyrico-dramatique. Toutefois, ce sentiment ne constitue pas le seul objet de ses réflexions. L'interrogation sur le sens de l'existence procède de celle sur la nature du monde, et plus précisément sur celle de la réalité. Par-delà le monde des apparences, Hofmannsthal décèle la présence d'une sphère intelligible : celle de l'Être distinct du devenir. Les interrogations éthiques de l'écrivain procèdent d'une réflexion d'ordre métaphysique. La nature des rapports entre le sensible et le spirituel, l'éternel et le temporel, l'Infini et le Fini, est au centre de ses réflexions. De la réponse à ces questions découle une appréhension particulière de la nature de l'être humain et de la loi qui préside à l'accomplissement de son destin.

Si l'œuvre d'Hofmannsthal présente bien une cohérence et une unité, celle-ci consiste en cette double quête métaphysique et éthique. L'analyse a toutefois montré que les réponses de l'écrivain ont varié au cours de son existence. Si le détail de ces variations va être plus loin rappelé, on peut ici résumer la ligne générale de cette évolution. Les premiers écrits d'Hofmannsthal trahissent ses hésitations entre deux conceptions antinomiques du monde dont les implications éthiques sont radicalement distinctes. L'influence de la pensée vitaliste est sensible dans les textes qui envisagent l'existence comme un flux vital ininterrompu, dont toute dimension spirituelle est absente. Dans cette perspective vitaliste, l'individu ne saurait découvrir le sens de l'existence qu'en se fondant dans ce flux. En résulte un sentiment de communion avec la totalité de l'Univers. Les réserves d'Hofmannsthal à l'encontre d'une telle conception du monde sont

néanmoins très tôt perceptibles. Plusieurs de ses textes en esquissent une seconde, qui lui est opposée. Elle envisage le monde comme traversé d'un courant spirituel et animé de forces, elles-mêmes de nature spirituelle, qui président à la métamorphose des individus sans affecter leur être profond. Chaque homme est alors conçu comme la manifestation sensible d'un principe spirituel et intemporel. La cohérence du monde des humains résulte de la présence en eux de ce principe spirituel que chacun réalise sous une forme unique. Quant à ce principe, il est désigné tour à tour comme l'« Être » ou « Dieu ». Le sens de l'existence consiste à rendre ce principe manifeste en l'exprimant dans des formes finies. Cela implique pour chaque être d'accomplir son destin et d'œuvrer à l'élaboration des formes finies qui puissent manifester cette présence divine.

De ces conceptions divergentes du monde ne découle pas seulement une appréhension distincte du but de l'existence. En résultent aussi deux conceptions opposées de l'esthétique. L'être humain qui se sent porté par le flux vital assigne à l'esthétique le rôle d'exprimer la totalité de l'univers et la communion de toutes ses créatures. Cette exigence mène toutefois à une impasse : toute œuvre d'art étant finie, aucune ne pourra atteindre ce but. De la totalité des êtres et des choses ne pourra être restitué qu'un fragment. Mais si cette première conception du monde ôte à l'esthétique sa raison d'être, la seconde la lui restitue. Si le sens de l'existence consiste à œuvrer à la manifestation du principe spirituel dans les corps finis, alors l'esthétique peut apporter une contribution essentielle à cette tâche. Son but n'est plus d'exprimer la totalité de l'univers mais de produire les formes finies susceptibles de manifester le principe spirituel qui traverse le monde et lui confère sa cohérence. La mise à jour des fondements métaphysiques de l'existence, dont découle la loi réglant la conduite de celle-ci, constitue la finalité de la production esthétique d'Hofmannsthal dans sa période de maturité. L'esthétique devient l'instrument de manifestation d'une éthique et de ses fondements métaphysiques.

L'œuvre d'Hofmannsthal présente plusieurs phases qui reflètent son degré d'avancement dans ses réflexions sur la nature du monde, le sens de l'existence et la finalité de l'écriture. Les travaux préparatoires à cette étude ont montré qu'il n'était pas envisageable d'étudier son œuvre de maturité, inaugurée par la rédaction des deux versions de *La Femme sans ombre*, sans considérer celle qui l'avait précédée. Les premiers textes de l'écrivain tentent de cerner le mystère de l'existence, ceux de la maturité manifestent des choix existentiels arrêtés dont découle une orientation esthétique. L'analyse de ces choix et de leurs reformulations successives devait être inaugurée par un rappel des tâtonnements dont témoigne la production lyrique et lyrico-

dramatique antérieure à 1900. En a résulté le premier chapitre, qui visait à montrer les fondements des orientations perceptibles dans l'œuvre de maturité.

De celle-ci n'ont été retenus que les textes qui marquent des étapes majeures dans la réflexion d'Hofmannsthal. *La Femme sans ombre* offre une première formulation de ses convictions éthiques et en manifeste aussi, par les choix esthétiques opérés, les fondements métaphysiques. Tandis que l'éthique exposée dans les deux versions de cette œuvre n'envisage encore que les relations entre les personnes, celle développée par *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg* élargit le champ de la réflexion à la société. Les circonstances de la rédaction expliquent cette première réorientation. La Guerre mondiale et la révolution bolchevique rendent nécessaires, aux yeux d'Hofmannsthal, un approfondissement de la réflexion sur la nature de cette réalité que l'action politique tente d'informer, ainsi que sur celle des rapports qui règlent la vie en société. Une juste compréhension du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg* et du Festival pour lequel il a été créé impliquait d'étudier les répercussions de la guerre sur les réflexions de l'écrivain. Cette analyse était tout aussi nécessaire à la compréhension de *La Tour*, qui constitue un nouveau sommet dans la production dramatique de l'auteur. Cette œuvre tente de mettre à jour l'orientation politique qui doit présider, après la guerre, au rétablissement de l'Europe. Elle cherche aussi à montrer la nature des relations que les peuples meurtris doivent s'efforcer de renouer.

L'analyse de ce corpus impliquait d'associer une approche herméneutique, attentive au fond comme à la forme des œuvres, à une étude circonstanciée du contexte intellectuel, historique et politique de la rédaction. Si les écrits d'Hofmannsthal comportent de très nombreuses références à des intellectuels contemporains, encore fallait-il comprendre à quels desseins ceux-ci sont cités et de quelle manière leurs idées sont interprétées. De même, le fait que l'auteur ait consacré une part importante de son œuvre de maturité à la réactualisation du patrimoine littéraire européen ne présage en rien la nature du message qu'il souhaitait transmettre. Nous nous sommes efforcée de montrer que ces choix esthétiques lui permettent de développer une réflexion très actuelle sur son époque tout en révélant les principes universels et intemporels qui règlent l'existence des individus et des peuples. Les jalons de l'analyse et les grandes lignes de l'interprétation ainsi rappelés, il convient à présent de résumer les idées essentielles qui en sont ressorties.

L'apport du premier chapitre consiste à proposer une nouvelle interprétation du drame lyrique *Le Fou et la Mort*, assortie d'un commentaire de la lettre fictive de lord Chandos

(*Ein Brief*). Ces œuvres reflètent les hésitations de l'écrivain, qui tente de saisir la nature du monde et le sens de l'existence. L'opposition entre une conception vitaliste de l'Être et une autre, qui fait de celui-ci le principe de toute chose et de tout individu, ressort de la structure de ces textes comme du traitement particulier de leurs motifs centraux. Une confrontation de ces œuvres avec le poème *Nox portentis gravida*, souvent négligé par la critique, a permis de montrer qu'il existe, dès le milieu des années 1890, une esquisse de l'éthique de maturité. Ce poème propose un dépassement de l'opposition évoquée : la seconde conception du monde, qui fait de l'être humain l'actualisation d'un principe divin et l'instrument de sa manifestation dans le monde, se trouve ici favorisée. L'importance de ce poème consiste aussi en l'illustration du rôle d'Autrui dans la découverte par le Moi de la part essentielle et intemporelle de son être, étincelle du divin. Toutefois, le choix de cette conception n'était pas encore arrêté. L'attrait pour une conception vitaliste de l'existence est encore perceptible dans la lettre de Chandos.

La comparaison de ce texte de 1902 avec le poème de six ans antérieur révèle aussi la permanence d'une hésitation de l'auteur touchant à ses choix esthétiques. Tandis que *Nox portentis gravida* parvient à exprimer par le Verbe poétique le fruit de la rencontre amoureuse, l'auteur d'*Une Lettre* suggère que seul un langage absolument neuf serait en mesure d'exprimer la manifestation du spirituel dans le sensible. Ces contradictions trahissent les efforts d'Hofmannsthal pour élaborer une esthétique traduisant ses intuitions éthiques et leurs fondements métaphysiques. En témoigne aussi l'œuvre de 1897 intitulée *L'Empereur et la sorcière*. Les carences de ce drame lyrique résident dans la contradiction entre l'importance conférée à Autrui dans la découverte par le Moi de sa part divine et la place marginale réservée à cette figure dans le texte.

Les hésitations esthétiques trouvent toutefois une résolution. Elle consiste dans le renoncement à l'écriture lyrique et le choix du genre dramatique sans caractère lyrique. Celui-ci développe une intrigue qui instaure des liens entre les personnages dont résultent des obligations réciproques. Les protagonistes illustrent des conceptions distinctes de l'existence et du monde, qui connaissent, au fil de l'action, des réorientations successives. Les récits en prose, qui redoublent parfois les œuvres dramatiques, permettent d'offrir une traduction plus complète des fondements métaphysiques sur lesquels s'appuient les conceptions éthiques de l'auteur. A partir de 1910, Hofmannsthal n'a de cesse de parfaire l'illustration esthétique de ses convictions éthiques comme celle de la conception du monde sur laquelle elles s'appuient. Son dessein était de prémunir ses contemporains contre des illusions qui l'ont lui-même, un temps, abusé.

L'analyse des deux versions de *La Femme sans ombre* avait pour but de souligner l'originalité des conceptions anthropologiques et éthiques exprimées par l'auteur. Les hésitations perceptibles dans l'œuvre précoce laissent place à des convictions dont Hofmannsthal cherche à manifester, par ses choix esthétiques, les fondements métaphysiques. Le motif de la quête de l'ombre illustre une conception de l'homme appréhendé comme l'union de la chair et de l'esprit. La finalité éthique de l'existence consiste pour chacun à actualiser la part intemporelle et divine de son être en acceptant la loi de la finitude et en œuvrant à l'accomplissement de son destin dans le monde. Il ne peut que grâce à Autrui, dans le miroir duquel se reflète la part intemporelle présente en chaque homme et manifestée, de façon singulière, par leur corps. Le destin n'est lui-même qu'un faisceau de possibilités que seuls les actes, par lesquels l'homme contracte des engagements, permettent de réaliser. L'accomplissement de l'être dans le monde, qui a pour corollaire l'acceptation des imperfections de celui-ci, ne relève pas d'un processus mécanique. Il résulte d'un choix qu'il revient à chacun d'accomplir. Le fruit de cette décision est la découverte de la part essentielle et intemporelle de chaque être, source de sa dignité.

Les conséquences de cette appréhension de l'homme et de la finalité de l'existence sont importantes. En soulignant la nécessité d'une actualisation du spirituel dans la matière, Hofmannsthal inverse le sens de la pensée platonicienne, à laquelle il est pourtant fréquemment rattaché. Le but de l'existence n'est pas de s'abstraire en pensée du monde fini mais de se plonger en lui afin d'y déceler la présence d'un principe spirituel qui lui confère sa cohérence et sa dignité ontologique.

En vertu de ces conceptions anthropologiques et métaphysiques, le rapprochement d'Hofmannsthal avec la philosophie bouddhiste semble également impossible. Le but que l'écrivain confère à son éthique ne consiste pas à se soustraire à l'individuation et au monde fini. Il s'agit, pour chacun, de mieux habiter son corps et ce monde, c'est-à-dire de s'élever à un degré d'humanité plus élevé, nourri de la conscience du principe qui irrigue son être et que ses actes seuls peuvent manifester.

En revanche, *La Femme sans ombre* marque la première étape d'un rapprochement de l'auteur avec les principes du catholicisme, religion de son enfance dont il s'était, par la suite, détourné. Les affinités de la pensée d'Hofmannsthal avec les conceptions anthropologiques et éthiques du catholicisme n'avaient, jusqu'à présent, jamais été clairement montrées. C'est avec la conception thomiste, qui pose l'homme comme le fruit de l'union d'une âme et d'un corps, que ces parentés sont les plus frappantes. L'impératif

éthique de l'incarnation, que manifeste le destin de la Femme sans ombre, traduit cette conception.

La mise en évidence de ces affinités avec l'anthropologie thomiste a permis de mieux comprendre ce qui rapproche et distingue en même temps l'auteur de l'existentialisme chrétien. Les affinités avec Kierkegaard, considéré comme le père de cet existentialisme, sont apparues, après examen, très limitées. Les divergences tiennent essentiellement à l'orientation protestante du philosophe ainsi qu'à son appréhension distincte des dimensions éthiques et religieuses. Pour Hofmannsthal, la découverte de la dimension éthique de l'existence signifie aussi celle de la présence du divin dans le monde, dont l'homme doit permettre la manifestation pérenne.

La pensée d'Hofmannsthal présente, à l'inverse, des affinités avec le « personnalisme » du philosophe existentialiste catholique Emmanuel Mounier. La mise à jour de ces affinités, appuyée sur une comparaison approfondie des textes, a néanmoins été pondérée par celle des divergences entre les deux esprits. Bien que chacun accorde une place éminente à la liberté individuelle, qui permet à l'être de s'élever à une forme d'humanité plus accomplie, les modalités de leur engagement dans le monde restent bien différentes. Écrivain avant tout, Hofmannsthal a travaillé à l'élaboration de formes esthétiques qui permettent de manifester au plus grand nombre la profondeur de leur être et du monde.

Cela étant, les bouleversements provoqués par la Première Guerre mondiale l'ont conduit à élargir le champ de ses réflexions éthiques. Son implication personnelle, manifestée par la rédaction de nombreux essais et discours, témoigne de cet effort pour analyser les causes de cette catastrophe et tenter d'en prévenir les conséquences désastreuses à long terme. Ces réflexions ont apporté un complément essentiel à sa production esthétique, laquelle exprime, après la guerre, une réflexion éthique profondément enrichie.

Le troisième chapitre, consacré à l'engagement intellectuel d'Hofmannsthal pendant la guerre, nuance et corrige les commentaires sévères dont il a souvent fait l'objet. Il a permis de montrer qu'Hofmannsthal ne défendait pas plus une conception utopique de la double Monarchie, négligeant les conflits internes qui la travaillaient, qu'il n'a prôné l'ascendant culturel et politique des Allemands en son sein, comme au sein de l'Europe. L'écrivain se démarque de la plupart des intellectuels allemands par la définition qu'il propose de la germanité, à laquelle celle de la Monarchie danubienne et celle de la civilisation européenne sont étroitement liées. En pleine guerre, Hofmannsthal ose non seulement suggérer que les Allemands de l'Empire ne se connaissent pas bien eux-

mêmes, mais qu'il est dans leur intérêt de reconnaître en Autriche-Hongrie le véritable accomplissement de la germanité, qui s'y révèle dans sa quintessence.

De ce principe, Hofmannsthal offre une définition qui tranche avec celle qu'en donne une majorité de ses contemporains. La germanité ne constitue pas à ses yeux une essence mais un acte consistant en une synthèse des influences culturelles dont elle est traversée et dont elle se grandit. Ces influences slaves, hongroises et latines évoluant au fil des siècles, la germanité connaît une reconfiguration permanente. Tout en la préservant de l'appauvrissement, ce processus contribue à la manifestation pérenne de cette dimension européenne que lui confèrent ces apports étrangers. Pour Hofmannsthal, cette dimension européenne de la germanité, qui est aussi la plus humaine, n'était nulle part mieux exprimée que sur le sol de la double Monarchie. Distincte de l'Empire allemand, celle-ci présentait des caractéristiques ethniques et géopolitiques qui justifiaient, à son sens, son raffermissement au titre de grande puissance.

Le plaidoyer d'Hofmannsthal en faveur du maintien d'un dualisme au sein de la sphère germanique, garant de la manifestation de ses qualités les plus nobles, s'appuie sur une réappropriation habile des propos de Bismarck qui n'avait, jusqu'à présent, jamais été relevée. De même, l'auteur défend l'idée d'une « nation danubienne » appuyée sur la définition française de la nation, qui rendait parfaitement compte, à ses yeux, des particularités de l'Autriche-Hongrie. Cette appréhension de la nation se démarque de la conception allemande, qui, parce qu'elle se concentre sur le critère linguistique, rejette l'idée d'une participation des populations non-germanophones. La définition distincte qu'en donne Hofmannsthal résulte de sa conception des relations qu'entretiennent depuis plusieurs siècles les peuples de la Monarchie habsbourgeoise.

La dimension éthique des propos de l'écrivain réside dans l'importance conférée aux échanges entre les peuples. A ses yeux, ils leur permettent d'accéder à une connaissance approfondie de leur identité respective. Hofmannsthal transpose à l'échelle des peuples les conceptions éthiques mises en évidence chez un groupe restreint d'individus. Outre la relation entre les populations qui actualisent le principe de la germanité, ses propos envisagent celle des peuples réunis dans la double Monarchie. Des échanges entre ces derniers a résulté une civilisation proprement danubienne à laquelle chaque peuple prend part et dont chacun offre une traduction originale. Là réside pour Hofmannsthal leur singularité, comme le fondement de leur dignité. La découverte de celle-ci nécessite le maintien d'un cadre étatique stable favorisant ces échanges. Les populations germaniques

contribuant elles aussi à la civilisation danubienne, elles doivent, pour ne pas s'avilir dans le particularisme, demeurer ouverte aux autres peuples et respecter leur égale dignité.

Les idées que développe Hofmannsthal pendant la guerre lui font occuper une position originale au sein du débat intellectuel contemporain. Les raisons de sa défiance à l'égard du projet de la « Mitteleuropa » du théologien et député libéral Friedrich Naumann résident précisément dans sa conception des rapports entre les peuples. Hofmannsthal craignait que ceux-ci ne soient bouleversés par un programme guidé avant tout par des considérations économiques. L'analyse a en outre révélé que l'écrivain se distingue des représentants des principaux courants du « Kulturkrieg » tels qu'ils ont été mis en évidence par Barbara Beßlich¹. La conception de la germanité et celle de la réalisation politique et sociale des peuples que développe Hofmannsthal se démarquent notamment des idées défendues par le philosophe néo-idéaliste Rudolf Eucken. Elles ne correspondent pas davantage à celles de son compatriote Hermann Bahr, défenseur des « Idées de 1914 », et qui avait pourtant à cœur de défendre l'intégrité de l'Autriche-Hongrie.

Si Hofmannsthal plaide pour le maintien de la double Monarchie, c'est parce qu'elle constitue le laboratoire d'une civilisation européenne que chaque peuple d'Europe concourt à actualiser et à enrichir. Les fondements de cette civilisation, qui regroupe un ensemble de valeurs et de représentations communes, étaient pourtant exposés à une double menace. Au repli nationaliste des peuples, que l'écrivain juge mortifère, s'ajoute, à partir d'octobre 1917, la menace bolchevique en Europe centrale. Hofmannsthal montre que la séduction pour les idéaux bolcheviques trahit, en réalité, une méconnaissance de la civilisation européenne. Elle revient, pour ces Européens qui y succombent, à se renier eux-mêmes et à abandonner cette culture que des siècles d'échanges ont forgée. L'auteur se consacre dès lors à la défense et à l'illustration de cette culture. Cette entreprise, qui l'occupe jusqu'à sa mort, constitue la nouvelle finalité de son esthétique. La conception du Festival de Salzbourg et du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg* ainsi que la rédaction presque simultanée de *La Tour* trouvent ici leur raison d'être.

En précisant, dans le quatrième chapitre, les desseins ayant présidé à l'élaboration du Festival de Salzbourg, nous pensons avoir clarifié les positions de la recherche sur ce point. La fondation de ce Festival reproduit cet acte constitutif par lequel la germanité manifeste, selon l'écrivain, sa vraie nature. Cet acte consiste à produire sur le sol

¹ Barbara Beßlich, *Wege in den "Kulturkritik": Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.

germanique une synthèse des richesses culturelles du patrimoine européen. Une juste compréhension de la pensée élaborée par l'écrivain pendant la guerre était un préalable essentiel à celle des finalités poursuivies par le Festival. Elle nous a aussi permis de montrer en quoi celui-ci se distingue du Festival de Bayreuth. Consacré à l'œuvre d'un unique artiste, ce dernier sert une conception de la germanité distincte de celle d'Hofmannsthal. Bayreuth masque la dimension européenne du patrimoine culturel germanique que l'écrivain cherchait, de son côté, à mettre en valeur.

Les œuvres inscrites au programme de Salzbourg devaient aider un public éprouvé par la guerre à mieux saisir la nature de ce monde et de cette réalité dans laquelle ils évoluent. Le projet esthétique de l'écrivain révèle ici sa dimension métaphysique. Ces œuvres devaient en outre nourrir leur réflexion sur le sens et les buts de l'action dans le monde. Tel était la finalité éthique qu'Hofmannsthal entendait assigner au Festival. La réactualisation du patrimoine théâtral et lyrique des siècles passés devait servir cette double finalité en rappelant aux contemporains les richesses d'une culture en laquelle chacun puise son identité. La contribution de l'écrivain à ce projet consiste, après la rédaction de *Jedermann* qui s'inspire du patrimoine dramatique médiéval, à réactualiser les formes esthétiques héritées du patrimoine baroque européen. La rédaction du *Grand Théâtre du monde à Salzbourg* participe pleinement de cette entreprise.

Le choix de s'inspirer d'un *auto sacramental* de Calderón constitue la traduction esthétique des buts éthiques de l'auteur et de leurs fondements métaphysiques. Joué, à l'origine, pour la Fête-Dieu, l'*auto sacramental* concourait à la célébration de l'Eucharistie, c'est-à-dire de l'incarnation de Dieu dans le monde. Ce genre dramatique est la traduction esthétique d'une métaphysique et d'une éthique ; il fournissait donc un support adapté aux desseins d'Hofmannsthal. Il s'agissait, par cette voie esthétique, de poser les fondements d'une éthique sociale appuyée sur une compréhension approfondie de l'Être, distinct des apparences.

L'analyse de la pièce a révélé que l'anachronisme apparent des formes sert un message d'une grande actualité. Considérant le bolchevisme comme un péril pour l'Europe, Hofmannsthal propose une réflexion sur le sens de « l'action juste ». Celle-ci a pour préalable la découverte en soi comme chez autrui d'une part divine. Elle réside dans cette liberté par laquelle l'homme peut choisir l'orientation de son action dans le monde. L'action juste, placée au centre du message éthique, contribue à parachever la Création, c'est-à-dire à en révéler le principe essentiel. Là réside le fondement métaphysique de l'éthique sociale esquissée. Le but de celle-ci ne consiste pas acquiescer à l'ordre existant

afin de préserver les individus des écueils de l'individualisme. La pensée éthique d'Hofmannsthal est une pensée réformatrice. Tout homme conscient du fondement divin de sa liberté doit œuvrer à la fondation et à l'actualisation permanente d'un ordre social qui favorise l'épanouissement de l'individu et, par ce biais, la manifestation de l'Absolu.

L'importance qu'Hofmannsthal confère au respect de la personne humaine et non d'un groupe social déterminé, de même que l'orientation réformatrice de sa pensée, qui esquisse des remèdes aux maux constatés, sont autant d'éléments qui distinguent l'éthique sociale de la pièce des conceptions profondément conservatrices, voire réactionnaires, dont il est souvent rapproché. Nous avons ainsi pu montrer que sa pensée se démarque nettement de celle de son compatriote Othmar Spann comme de celle, plus ancienne, de la branche conservatrice du christianisme social, représenté entre autres par Karl von Vogelsang. En revanche, l'éthique sociale d'Hofmannsthal présente des parentés avec le courant progressiste du christianisme social.

L'analyse des principes de cette éthique a révélé une parenté manifeste avec la doctrine sociale de l'Eglise catholique. Cet aspect important de l'œuvre de maturité d'Hofmannsthal n'avait, jusqu'à présent, jamais été mis en évidence. La lecture comparative du texte de *l'auto* et de la lettre encyclique *Rerum Novarum* du pape Léon XIII a permis de mettre à jour ces recoupements tout en montrant aussi de quelle manière Hofmannsthal se réapproprie les principes chrétiens. Comme l'encyclique de 1891, la pièce critique les dérives du capitalisme plutôt qu'elle n'en condamne les principes. Si elle juge légitime la contestation par les individus d'un traitement indigne, elle met en garde contre une révolte sociale qui risquerait de provoquer une simple inversion des rapports de force et une perpétuation de la violence. La réappropriation esthétique des principes de l'encyclique permet à Hofmannsthal d'exprimer les raisons éthiques qui nourrissent son rejet de la révolution bolchevique. A la menace qu'elle faisait peser sur l'Europe, *l'auto sacramental* constitue une première réponse. *La Tour*, tragédie rédigée à la même époque, en esquisse une seconde. Cette pièce envisage les principes d'un ordre politique susceptible de restaurer une entente durable entre les peuples européens.

L'analyse des deux versions de *La Tour*, dans le cinquième chapitre, a mis en évidence une grande continuité dans les conceptions métaphysiques exposées. Elles servent ici de socle à un examen approfondi des implications politiques de l'éthique d'Hofmannsthal. Celles-ci se trouvent exprimées au moyen de motifs esthétiques qui complètent ceux de *l'auto*. Le motif du Jeu de la vie sur la scène du monde trouve ici son pendant dans celui du rêve, dont a été proposé une réinterprétation. L'alternance du rêve et de la veille permet

à Sigismond, personnage central de la pièce, d'appréhender la réalité sous deux modalités distinctes : l'une, virtuelle, qui contient toutes ses configurations possibles, l'autre, saisie dans le temps et l'espace. Ces deux expressions du réel constituent deux stades de déploiement d'un principe métaphysique qui n'est autre que le divin. L'expérience alternée du rêve et de la veille permet à l'être de saisir en soi et dans le monde la présence de ce principe, qui en constitue le fondement ontologique.

Cette analyse du motif du rêve a permis de distinguer les conceptions métaphysiques d'Hofmannsthal de la tradition platonicienne dont l'influence demeure perceptible dans la pièce chrétienne de Calderón. La sphère spirituelle et la sphère terrestre sont, dans *La Tour*, totalement imbriquées. Il n'est point entre elles de différence ontologique mais seulement de degré dans le déploiement du divin, qui demeure leur source commune.

Ces conceptions métaphysiques ne s'accordent pas davantage avec la théorie de l'origine sur laquelle Walter Benjamin fonde non seulement sa conception du « Trauerspiel » baroque, mais aussi son interprétation de *La Tour*. Benjamin reste, à cette époque, tributaire de la tradition platonicienne, tandis qu'Hofmannsthal se réapproprie l'ontologie et l'anthropologie thomistes, fondées sur le principe d'union du spirituel et du sensible.

La Tour se distingue des pièces précédentes par l'illustration d'une éthique du politique qui a souvent fait l'objet d'interprétations critiquables. L'analyse contrastive de ses deux versions a révélé qu'elles expriment des convictions éthiques et un message politique identiques, malgré des issues distinctes. Comme dans ses textes antérieurs, Hofmannsthal s'approprie des motifs du patrimoine antique et chrétien pour formuler ses convictions éthiques, dont les implications politiques sont manifestes. Son propos est de montrer qu'aucune refondation de l'ordre politique et social ne saurait faire l'économie d'une seconde naissance, de nature éthique. Elle exprime l'accession des individus à la connaissance du principe divin qui irrigue leur être comme le monde. Parmi les personnages de la pièce, seul Sigismond arrive à franchir ce pas, tandis que son rival Olivier s'enferme dans une spirale de la violence et de la destruction. En accomplissant son destin, l'homme doit œuvrer à l'actualisation de cette part divine au travers de formes politiques et sociales susceptibles de la manifester.

De ce nouvel ordre politique, Sigismond énonce les principes, tandis que son successeur, le Roi des enfants, en propose une réalisation concrète. Ici se révèlent les parentés de *La Tour* avec *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg* ainsi qu'avec les réflexions développées pendant la guerre. Les règles qui structurent la communauté

d'orphelins gouvernée par le Roi des enfants reflètent les idées exposées dans l'encyclopédie *Rerum Novarum* et illustrées par l'*auto*. De même, l'ambition que nourrit Sigismond de fonder un vaste empire permettant l'enrichissement réciproque de ses peuples correspond au souhait qu'Hofmannsthal formulait pour l'Autriche-Hongrie, puis pour l'Europe. Il s'agit d'établir un ordre politique favorisant le contact entre les peuples et leur élévation commune à un degré d'humanité supérieur, nourri de la connaissance du principe spirituel actualisé dans le monde.

Le rôle du Roi des enfants, qui s'engage à poursuivre l'œuvre de Sigismond, est capital. Ce personnage, qui fait écho au motif de l'Âge d'or et aux espoirs nourris par la tradition millénariste, ne sert pas plus un message réactionnaire qu'il n'exprime la fuite de l'écrivain dans une utopie politique. La réappropriation de ces motifs permet à Hofmannsthal d'illustrer l'importance que revêt, à ses yeux, l'enchaînement continu des générations. La connaissance de la nature du monde à laquelle l'une sera parvenue aura été traduite par des actes et des œuvres. Ceux-ci constituent l'héritage que les générations suivantes devront s'efforcer de recueillir et de comprendre, afin de l'enrichir par des actes nouveaux. Le déploiement continu du spirituel dans la matière est la finalité suprême de cette éthique du politique. Une juste compréhension de celle-ci ne pouvait, on l'a montré, faire l'économie de celle des conceptions métaphysiques et anthropologiques dont Hofmannsthal la fait procéder.

La mise à jour du message politique de l'œuvre a aussi permis de clarifier l'articulation des principes de conservation et de révolution dans la pensée d'Hofmannsthal. *La Tour* illustre cette « révolution conservatrice » par laquelle l'écrivain souhaitait voir l'Europe régénérée. Le projet politique et social de Sigismond, qui s'appuie sur une connaissance approfondie de la nature du réel et des êtres, guide son engagement dans le monde. La traduction empirique de cette « idée » nécessite des actes dont la radicalité est attestée par la lutte opposant Sigismond au rebelle Olivier ainsi qu'aux tenants de l'ordre établi, miné par la corruption. La fondation de nouvelles structures politiques et sociales est nécessaire à la pérennisation de ce projet que le Roi des enfants s'engage à réaliser. La conservation de l'idée qui nourrit cette entreprise nécessite l'actualisation, à chaque époque, des formes politiques qui la traduisent. L'acte révolutionnaire sert la manifestation pérenne de cette idée, appuyée sur une connaissance approfondie du monde. La finalité de cette « révolution conservatrice » est éthique : tout en aidant les êtres et les peuples à se déprendre de leurs illusions, elle favorise la progression des générations vers un degré d'humanité plus élevé.

Synthèse des réflexions éthiques et métaphysiques de son auteur, *La Tour* témoigne de choix esthétiques qui complètent ceux exprimés dans l'*auto*. Par la combinaison et la réappropriation de motifs empruntés au patrimoine culturel européen, Hofmannsthal exprime ce geste existentiel en lequel il reconnaît la nature singulière de la germanité et de la nation allemande qui l'exprime. L'analyse du personnage d'Olivier, ennemi de Sigismond, a permis de montrer que ce principe constitutif de l'esthétique de maturité ne se limite pas au champ du patrimoine culturel européen. Le péril que constituent le rebelle et sa politique n'est pas seulement exprimé par l'assimilation de ce protagoniste à l'Antéchrist de la Bible et au Dragon de l'Apocalypse. Son illustration est redoublée par la référence aux courants nihilistes et anarchistes russes tels qu'ils sont dépeints dans le roman *Les Démons* de Dostoïevski. Pas plus que le rapprochement d'Olivier avec l'Antéchrist, dans la première version, celui avec les personnages du roman russe, dans la seconde, n'avait été mis en évidence jusqu'alors. Ce second choix esthétique répondait à une intention précise. Il s'agissait de rappeler les origines intellectuelles du bolchevisme en montrant, par-delà les différences entre les bolcheviks et les anarchistes russes, combien leurs idées respectives s'opposent à cette forme d'humanité exprimée par la civilisation européenne. *La Tour* constitue, après l'*auto sacramental*, une seconde riposte au péril que représentait, pour l'écrivain, l'extension du bolchevisme en Europe.

Le choix de l'esthétique tragique ne relevait pas davantage du hasard. Sur ce point, nous pensons avoir corrigé une méprise tenace. La rédaction de *La Tour*, y compris dans sa seconde version, ne trahit pas l'influence de Walter Benjamin et de son essai sur le « Trauerspiel » baroque. L'analyse du message traduit au moyen de l'esthétique tragique montre au contraire qu'Hofmannsthal se démarque de la pensée du philosophe. La conception de l'homme que le destin de Sigismond exprime est radicalement distincte de celle mise en lumière par Benjamin dans les drames baroques.

De façon plus générale, l'analyse a permis de montrer que le personnage de Sigismond se démarque du type du martyr tel qu'il apparaît dans les drames baroques aussi bien protestants que catholiques. *La Tour* ne présente pas non plus la structure d'un drame de martyr. Le tragique que traduisent les deux versions de cette œuvre n'est pas un tragique de martyr ; il éclaire en revanche les conceptions anthropologiques d'Hofmannsthal et ses implications éthiques.

La mort, qui confère à l'existence sa dimension tragique, constitue la contrepartie de l'« élection » de chaque individu. Doué d'une liberté qui émane de Dieu, et d'un destin qu'il lui revient d'accomplir, chaque être possède les moyens de s'élever à la

connaissance de ce principe intemporel qui l'habite. La finitude est la condition indispensable à l'actualisation du divin dans le monde. La chaîne ininterrompue des générations permet de pérenniser cette manifestation. Mortel, l'homme triomphe de sa finitude. Il devient même l'auxiliaire de Dieu. En réalisant son destin dans le monde et en forgeant les formes politiques qui manifestent Sa présence, l'homme aide Dieu à objectiver les possibilités infinies qu'il renferme. Si la mort concourt à la révélation de l'essence divine de l'homme, celui-ci aide Dieu à se connaître lui-même. Cette finalité dernière de l'éthique d'Hofmannsthal est aussi celle de son esthétique de maturité, dont la *Tour*, au même titre que *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg*, constitue, à nos yeux, une brillante manifestation.

Par cette présente étude, nous pensons avoir montré les liens qui unissent les dimensions éthique, métaphysique et esthétique de l'œuvre de maturité d'Hofmannsthal. La cohérence de sa production réside dans la permanence d'une interrogation sur le sens de l'existence et la nature du monde pour laquelle il a cherché des formes esthétiques appropriées. Les hésitations perceptibles dans l'œuvre précoce laissent peu à peu place à des convictions dont l'écrivain s'efforce de préciser les implications.

La conception hofmannsthaliennne du monde, comme expression physique d'un principe métaphysique et divin, ressort déjà de *La Femme sans ombre*. Elle trouve même dans le conte une parfaite illustration esthétique. En revanche, les conceptions éthiques exprimées dans les deux versions ne sont développées qu'à l'échelle d'un groupe restreint d'individus. L'expérience de la guerre incite Hofmannsthal à élargir le champ de ses réflexions en considérant la relation entre les peuples. Elle le conduit aussi à réorienter sa production esthétique. Tout en poursuivant l'écriture d'œuvres dramatiques, Hofmannsthal entend contribuer à la réactualisation du patrimoine culturel européen. Celui-ci traduit à ses yeux une conception de l'humanité que chaque peuple manifeste de façon singulière. La découverte de cette dimension essentielle des peuples, qui est aussi la plus humaine, doit, selon l'auteur, devenir la finalité éthique de l'existence collective. Sa traduction au moyen des formes dramatiques constitue le but qu'il fixe à son esthétique.

Le Grand Théâtre du monde et *La Tour*, qui participent de cette entreprise, expriment des messages qui se complètent. *L'auto sacramental* envisage les implications sociales des principes éthiques mis en évidence. La tragédie prolonge quant à elle cette exploration, en en révélant les implications politiques pour l'ensemble de l'Europe. Tout

en mettant en garde les Européens contre le péril bolchevique, ces pièces offrent une traduction complémentaire des principes esthétiques dont procèdent les œuvres de maturité.

Aux écrivains, il revient d'exprimer au travers des formes esthétiques les principes qui guident la conduite de l'existence et révèlent l'essence divine du monde. Cette tâche ne pouvait toutefois aboutir que si elle trouvait un pendant dans le domaine politique. Aux hommes politiques présidant aux destinées de l'Europe, Hofmannsthal souhaitait montrer la nécessité d'une juste compréhension de cette réalité qu'ils entendaient modeler. Au respect de l'égalité des individus et des peuples, en vertu de leur participation commune au principe divin, devait être subordonnée toute action politique. En dépendait le maintien de la paix en Europe. Le fait que cet appel de l'écrivain n'ait pas été entendu à son époque rend plus nécessaire encore l'effort pour le saisir aujourd'hui. C'est ce à quoi nous espérons avoir aidé les lecteurs de son œuvre en soulignant la place déterminante qu'y occupent les réflexions éthiques et métaphysiques de l'auteur, traduites par les choix esthétiques de ses écrits de maturité.

Table des abréviations

Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, sous la dir. de Bernd Scholler et Rudolf Hirsch, Francfort / Main : Fischer, 1979-1980

GDI	<i>Gedichte. Dramen I (1891-1898)</i>
D2	<i>Dramen 2 (1892-1905)</i>
D3	<i>Dramen 3 (1893-1927)</i>
D4	<i>Dramen 4 Lustspiele</i>
D5	<i>Dramen 5 Operndichtungen</i>
D6	<i>Dramen 6 Ballette, Pantomimen, Erzählungen, Übersetzungen</i>
E	<i>Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen</i>
RA1	<i>Reden und Aufsätze I (1891-1913)</i>
RA2	<i>Reden und Aufsätze II (1914-1924)</i>
RA3	<i>Reden und Aufsätze III (1925-1929)</i>
T1	Hugo von Hofmannsthal, <i>Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen</i> , 1924, in : <i>id.</i> , <i>Reden und Aufsätze III (1925-1929)</i> , Francfort / Main : Fischer, 1979, p. 256-381.
T2	Hugo von Hofmannsthal, <i>Der Turm. Ein Trauerspiel (Neue Fassung)</i> , 1926, in : <i>id.</i> , <i>Reden und Aufsätze III (1925-1929)</i> , Francfort / Main : Fischer, 1979, p. 384-469.

Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, 40 volumes, sous la dir. de Rudolf Hirsch *et al.*, Francfort / Main : Fischer, 1975-

SW III	<i>Dramen 1, Der Tor und der Tod ; Der Kaiser und die Hexe</i>
SW X	<i>Dramen 8, Das Salzburger große Welttheater. Pantomime zum Welttheater</i>
SW XIV	<i>Dramen 12, Timon der Redner</i>
SW XV	<i>Das Leben ein Traum. Fragmente einer freien Bearbeitung [1901-1904]</i>
SW XVI.1	<i>Dramen 14.1, Der Turm. Erste Fassung</i>
SW XVI.2	<i>Dramen 14.2, Der Turm. Zweite und dritte Fassung</i>
SW XIX	<i>Dramen 17, Xenodoxus, etc.</i>
SW XX	<i>Dramen 18, Silvia im "Stern"</i>

- SW XXI *Dramen 19, Lustspielfragmente*
- SW XXIV *Operndichtungen 2, Ariadne auf Naxos, etc.*
- SW XXV.1 *Operndichtungen 3.1, Die Frau ohne Schatten, etc.*
- SW XXVIII *Erzählungen 1, Die Frau ohne Schatten, etc.*
- SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe, Essex und sein Richter, etc.*
- SW XXXIV *Reden und Aufsätze 3 [1910-1919]*

Bibliographie

I. Littérature primaire

1. 1. Œuvres d'Hugo von Hofmannsthal

1. 1. 1. Œuvres originales d'Hofmannsthal en allemand

Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, sous la dir. de Bernd Scholler et Rudolf Hirsch, Francfort / Main : Fischer, 1979-1980

_ *Gedichte. Dramen I (1891-1898)*, Francfort / Main : Fischer, 1979.

_ *Dramen 2 (1892-1905)*, Francfort / Main : Fischer, 1979.

_ *Dramen 3 (1893-1927)*, Francfort / Main : Fischer, 1979.

_ *Dramen 4 Lustspiele*, Francfort / Main : Fischer, 1979.

_ *Dramen 5 Operndichtungen*, Francfort / Main : Fischer, 1979.

_ *Dramen 6 Ballette, Pantomimen, Bearbeitungen, Übersetzungen*, Francfort / Main : Fischer, 1979.

_ *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, Francfort / Main : Fischer, 1979.

_ *Reden und Aufsätze 1 (1891-1913)*, Francfort / Main : Fischer, 1979.

_ *Reden und Aufsätze 2 (1914-1924)*, Francfort / Main : Fischer, 1979.

_ *Reden und Aufsätze 3 (1925-1929)*, Francfort / Main : Fischer, 1980.

Sämtliche Werke, 40 volumes, sous la dir. de Rudolf Hirsch *et al.*, Francfort / Main : Fischer.

_ vol. III, *Dramen 1, Der Tor und der Tod ; Der Kaiser und die Hexe*, etc., Francfort / Main : Fischer, 1982.

_ vol. X, *Dramen 8, Das Salzburger große Welttheater, Pantomime zum Welttheater*, Francfort / Main : Fischer, 1977.

_ vol. XIV, *Dramen 12, Timon der Redner*, Francfort / Main : Fischer, 1975.

_ vol. XV, *Das Leben ein Traum. Fragmente einer freien Bearbeitung [1901-1904]*, Francfort / Main : Fischer, 1989.

_ vol. XXIV, *Operndichtungen 2, Ariadne auf Naxos, etc.*, Francfort / Main : Fischer, 1985.

_ vol. XVI.1, *Dramen 14.1, Der Turm. Erste Fassung*, Francfort / Main : Fischer, 1990.

- _ vol. XVI.2, *Dramen 14.2, Der Turm. Zweite und dritte Fassung*, Francfort / Main : Fischer, 2000.
- _ vol. XIX, *Dramen 17, Xenodoxus, etc.*, Francfort / Main : Fischer, 1994.
- _ vol. XX, *Dramen 18, Silvia im "Stern"*, Francfort / Main : Fischer, 1987.
- _ vol. XXI, *Dramen 19, Lustspielfragmente*, Francfort / Main : Fischer, 1993.
- _ vol. XXV.1, *Operndichtungen 3.1, Die Frau ohne Schatten, etc.*, Francfort / Main : Fischer, 1998.
- _ vol. XXVIII, *Erzählungen 1, Die Frau ohne Schatten, etc.*, Francfort / Main : Fischer, 1975.
- _ vol. XXXI, *Erfundene Gespräche und Briefe, Essex und sein Richter, etc.*, Francfort / Main : Fischer, 1991
- _ vol. XXXIV, *Reden und Aufsätze 3 [1910-1919]*, Francfort / Main : Fischer, 2011.

Lyrische Dramen, Stuttgart: Reclam, 2000.

Prinz Eugen der edle Ritter: Sein Leben in Bildern, raconté par Hugo von Hofmannsthal et illustré par Franz Wacik (12 lithographies originales), Vienne : Seidel, 1915, réédité en 1918.

1. 1. 2. Traductions françaises des œuvres d'Hofmannsthal

- _ *Œuvres en prose*, préf. de Jean-Yves Masson, trad. de Jean-Louis Bandet, Pierre Cimaz *et al.* ; La Librairie générale française [coll° La Pochothèque], 2010.
- _ *La Mort et le Fou*, in : *id.*, "*Le Chevalier à la rose et autres pièces*", trad. par Colette Rousselle, préface d'Henri Thomas, Paris : Gallimard, 1979, p. 39-60.
- _ *Lettres du retour*, traduit, présenté et annoté par Pierre Deshusses, Paris : Payot & Rivages, 2011.
- _ "*Le Chevalier à la rose et autres pièces*", trad. par Colette Rousselle, préface d'Henri Thomas, Paris : Gallimard, 1979, p. 39-60.

1. 1. 3. Correspondance

- _ HOFMANNSTHAL, Hugo von, ANDRIAN, Leopold von, *Briefwechsel*, Francfort / Main : Fischer, 1968.
- _ HOFMANNSTHAL, Hugo und Gerty von, BAHR, Hermann, *Briefwechsel 1891-1934*, volume 1, publié par Elsbeth Dangel-Pelloquin, Göttingen : Wallstein-Verlag, 2013.
- _ HOFMANNSTHAL, Hugo von, BODENHAUSEN, Eberhard von, *Briefe der Freundschaft*, Düsseldorf : Diederichs, 1953.

_HOFMANNSTHAL, Hugo von, BORCHARDT, Rudolf, *Briefwechsel*, édité par Marie-Luise Borchardt, Francfort / Main : Fischer, 1954.

_HOFMANNSTHAL, Hugo von, KESSLER, Harry Graf, *Briefwechsel 1898 – 1929*, publié par Hilde Burger, Francfort / Main : Insel-Verlag, 1968.

_HOFMANNSTHAL, Hugo von, REDLICH, Josef, *Briefwechsel*, Francfort / Main : Fischer, 1971.

_HOFMANNSTHAL, Hugo von, SRAUSS, Richard, *Briefwechsel*, avec les notes de Willi Schuh, Zurich : Atlantis-Verlag, 1952.

_HOFMANNSTHAL, Hugo von, STRAUSS, Richard, *Correspondance 1900-1929* (titre original : *Briefwechsel*), trad. de l'allemand par Bernard Banoun, Paris : Fayard, 1992.

1. 1. 4. Bibliographies sur Hofmannsthal

_KOCH, Hans-Albrecht et Uta, *Hugo von Hofmannsthal: Bibliographie 1964-1976*, Fribourg en Brisgau, 1976.

_WEBER, Horst, *Hugo von Hofmannsthal: Bibliographie. Werke, Briefe, Gespräche, Übersetzungen, Vertonungen*, Berlin : de Gruyter, 1972.

1. 2. Autre littérature primaire

1. 2. 1. Autre littérature primaire de l'Antiquité à 1750

_Der Ackermann aus Böhmen des Johannes von Saaz: 1400, publié par Erhart Proschwitzer, Saaz : Hornburg, 1913.

_VON TEPL, Johannes (également VON SAAZ, Johannes), *Der Ackermann aus Böhmen: Einleitung, kritischer Text, vollständiger Lesartenapparat, Glossar, Kommentar*, Alois Bernt, Konrad Burdach (éd.), Berlin : Weidmann, 1917.

_La Bible. Traduction œcuménique comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament, nouvelle édition, Société Biblique Française, Paris : Le Cerf, 2004.

_Œuvres Spirituelles de Saint Bonaventure, trad. par M. l'Abbé Berthaudier, tome quatrième, Livre Premier, Paris : Louis Vivès, 1854.

_ CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *Le Grand Théâtre du monde* (titre original : *El gran teatro del mundo*), première publication en 1655, préface de François Bonfils, Paris : Flammarion [collection Folio], 2003, p. 7-53.

_ CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *La vie est un songe* (titre original : *La vida es sueño*), 1635, trad. par Antoine de Latour, introduction de Didier Souiller, Paris : Librairie Générale Française, 1996.

_ *Der Ludus de Antichristo* (titre original : *Ludus de Antichristo*), rédigé vers 1160 environ, éd. par Friedrich Wilhelm, Munich : Georg D. W. Callwey, 1912.

_ PLATON, *La République*, livre 7, trad. de Georges Leroux, Paris : Garnier Flammarion, 2002, p. 358-400.

_ *Prinz Eugen. Aus seinen Briefen und Gesprächen*, textes choisis par Irma Hift [= Österreichische Bibliothek, vol. 17], Leipzig: Insel, 1916.

_ THOMAS D'AQUIN, *Somme Théologique*, Albert Raulin (éd.), trad. Aimon-Marie Roguet, Paris : Le Cerf, 1984-1986 :

_ tome 1, Paris : Editions du Cerf, 1984.

_ tome 3, IIa – IIae, question 57, tome 3 [Second volume de la deuxième partie ; la justice], Paris : Editions du Cerf, 1985, p. 377-382.

_ VIRGILE, « Quatrième Bucolique », in : *id.*, *Œuvres complètes*, édition bilingue, Paris : Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 2015.

1. 2. 2. Autre littérature primaire de 1750 à nos jours

_ BAHR, Hermann : « Die Insel » (1900), in : *id.*, *Bildung. Essays [Kritische Schriften in Einzelausgaben, vol. 7]*, Weimar : Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft, 2010.

_ BAHR Hermann, REDLICH, Josef, *Dichter und Gelehrter: Hermann Bahr und Josef Redlich in ihren Briefen 1896-1934*, Fritz Fellner (éd.), Salzbourg : Neugebauer, 1980.

_ BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1925, in : *id.*, *Gesammelte Schriften*, vol. I.1, Francfort / Main : Suhrkamp, 1991, p. 203-409.

_ BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, 1925, trad. française de Sibylle Muller, Paris : Flammarion, 1985.

_ BENJAMIN, Walter, « Hugo von Hofmannsthals “Turm”. Anlässlich der Uraufführung in München und Hamburg », 1928, in : *id.*, *Gesammelte Schriften. Band III (Kritiken und Rezensionen)*, Francfort / Main : Suhrkamp, 1989, p. 98-101.

_ BENJAMIN, Walter, « Hugo von Hofmannsthal, *Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen* », 1926, in: *id.*, *Gesammelte Schriften. Band III (Kritiken und Rezensionen)*, Francfort / Main : Suhrkamp, 1989, p. 29-33.

_ BISMARCK, Otto von, *Gedanken und Erinnerungen*, in : *id.*, *Gesammelte Werke*, section 4, M. Epkenhans, E. Kolb (éd.), Paderborn: Schöningh, 2012.

_BURCKHARDT, Jakob, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Jakob Oeri (éd.), Berlin ; Stuttgart : W. Spermann, 1905.

_DOSTOJEWSKI, Fjodor Michailowitsch, *Sämtliche Werke*, avec la collaboration de Dimitri Mereschkowski *et al.*, publié sous la dir. de Moeller van den Bruck, 1^{ère} section, vol. 6, Munich ; Leipzig : Piper, 1906.

_EICHENDORFF, Joseph Freiherr von, *Das Große Welttheater*, in : *id.*, *Werke und Schriften*, volume 3 [*Tagebücher, Übertragungen*], Stuttgart : J. G. Cotta, 1958, p. 320-368.

_FICHTE, Johann Gottlieb, *Discours à la nation allemande*, trad. française d'Alain Renaut, Paris : Imprimerie nationale, 1992, 7^{ème} discours, p. 185-209.

_GARRIGOU-LAGRANGE, Réginald, *Dieu, son existence et sa nature : solutions thomistes des antinomies agnostiques*, Paris : Beauschene, 1914, ³1919.

_GOETHE, Johann Wolfgang von, *Werke*, vol. 10 (*Autobiographische Schriften*, n°2), Hambourg : C. Wegner, ²1963.

_GUNDOLF, Friedrich, *Goethe*, Berlin : Bondi, 1916.

_LENINE (Vladimir Ilitch Oulianov), « Rapport sur la situation actuelle, 24 avril [1917] », établi dans le cadre de la « septième conférence russe du P.O.S.D.R. », in : Lénine, *Œuvres*, tome 24, avril-juin 1917, Paris ; Moscou, 1958, p. 226-242.

_LENINE (Vladimir Ilitch Oulianov), « Discours sur la nationalisation des banques prononcé à la séance du Comité exécutif central de Russie », décembre 1917, in : *Œuvres*, tome 26, septembre 1917-février 1918, Paris : Editions sociales ; Moscou : Editions en langues étrangères, 1958, p. 403-405.

_LENINE (Vladimir Ilitch Oulianov), *L'Etat et la révolution*, in : *Œuvres*, tome 25, juin-septembre 1917, Paris : Editions sociales ; Moscou : Editions en langues étrangères, 1957, p. 413-530.

_LEON XIII, *Lettres apostoliques de S. S. Léon XIII, encycliques, brefs, etc.*, texte latin avec la traduction française en regard, Paris : Maison de la Bonne Presse, 1893-1904.

_MEINECKE, Friedrich, *Weltbürgertum und Nationalstaat* (1908), in : *id.*, *Werke*, vol. 5 édité par Hans Herzfeld, Munich : Oldenburg, 1962.

_MELL, Max, *Das Nachfolge-Christi-Spiel*, Munich : Verlag der Bremer Presse, 1927.

_MOUNIER, Emmanuel, *Œuvres*, tome I (1931-1939) et tome III (1944-1950), Paris : Seuil, 1961 et 1962 :

_ *La Révolution personaliste et communautaire*, *Œuvres* I, p. 129-406.

_ *Personalisme et christianisme*, *Œuvres* I, p. 729-779.

_ *Qu'est-ce que le personalisme ?*, *Œuvres* III, p. 179-245.

- _ *Le personnalisme*, Œuvres III, p. 429-525.
- _ MOUNIER, Emmanuel, *Introduction aux existentialismes*, Paris : Gallimard, 1946.
- _ MÜLLER, Adam, « Von der Natur der bürgerlichen und städtischen Gesetze im Mittelalter », in: *id.*, *Elemente der Staatskunst. Öffentliche Vorlesungen*, vol. 2, livre 3, 16^{ème} leçon, p. 126-154.
- _ NADLER, Josef, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, 3 volumes, Ratisbonne : Habel, 1912-1918.
- _ *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, volume 1, Ratisbonne : Habel, 1912.
- _ *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, volume 3, Ratisbonne : Habel, 1918.
- _ NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in : *id.*, *Werke in drei Bänden*, Karl Schlechta (éd.), volume 1, Munich : Carl Hanser, ²1960, p. 7-134.
- _ NOVALIS (= HARDENBERG, Georg Friedrich von), *Vermischte Bemerkungen / Blütenstaub 1797/98*, in : *id.*, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, vol. 2 *Das philosophisch-theoretische Werk*, édité par Hans Joachim Mähl, Munich : Hanser, 1978, p. 225-285.
- _ PROUDHON, Pierre-Joseph, *Qu'est-ce-que la propriété ? ou Recherches sur le principe du Droit et du Gouvernement (1840)*, Paris : Librairie Générale Française, 2009.
- _ REDLICH, Josef, *Schicksalsjahre Österreichs. Die Erinnerungen und Tagebücher Josef Redlichs 1869-1936*, vol. 2 *Tagebücher Josef Redlichs 1915-1936*, Fritz Fellner, Doris A. Corradini (éd.), Vienne : Böhlau, 2011.
- _ REINHARDT, Max, *Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*, publié par Franz Hadamowsky, Vienne : Georg Prachner, 1963.
- _ SCHMITT, Carl, *Die politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Munich : Duncker & Humblot, 1922.
- _ SCHMITT, Carl, *Die Diktatur: Von den Anfängen des modernen Souveränitätsgedankens bis zum proletarischen Klassenkampf*, Munich : Duncker & Humblot, 1921.
- _ SCHNITZLER, Arthur, *Hugo von Hofmannsthal: Charakteristik aus den Tagebüchern*, notes réunies par B. Urban en collaboration avec W. Mauser [= Hofmannsthal-Forschungen, vol. 3], Fribourg en Brisgau, 1975.
- _ SPANN, Othmar, *Gesellschaftslehre*, Leipzig : Quelle & Meyer, ³1930.
- _ SPANN, Othmar, *Der wahre Staat*, Jena : Fischer, 1920, ⁴1938.

- _VAN EEDEN, Frederik ; VOLKER [i. e. GUTKIND, Erich], *Welt-Eroberung durch Helden-Liebe*, Berlin ; Leipzig : Schuster & Loeffler, 1911.
- _VOGELSANG, Karl von, *Gesammelte Aufsätze über socialpolitische und verwandte Themata*, volume 1, 5^{ème} cahier, Augsburg : Huttler, 1886.
- _ « Staatsozialismus und sociales Königtum », in : *ibid.*, p. 225-243.
- _ « Über die Grenzen des “Staatssozialismus” » (1882), in : *ibid.*, p. 209-219.
- _WAGNER, Richard, *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden*, Dieter Borchmeyer (éd.), Frankfurt / Main : Insel, 1983.
- _ *Die Kunst und die Revolution* (1849), in : *Dichtungen und Schriften*, vol. 5 [Frühe Prosa und Revolutionstraktate], p. 273-309.
- _ *Das Kunstwerk der Zukunft* (1851), in : *Dichtungen und Schriften*, vol. 6 [Reformschriften 1849-1852], p. 9-157.
- _ *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851), in : *Dichtungen und Schriften*, vol. 6, p. 199-325.
- _ *Zukunftsmusik. An einen französischen Freund* (1860), in : *Dichtungen und Schriften*, vol. 8, p. 45-101.
- _ *Was ist deutsch?*, in : *Dichtungen und Schriften*, vol. 10 [Bayreuth], p. 84-103.
- _ *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth* (1873), in : *Dichtungen und Schriften*, vol. 10, p. 21-44.
- _WEBER, Max, *Economie et société* (1921-1922), tome 1, Paris : Plon, coll. Pocket, 1995.

1. 2. 3. Littérature primaire produite dans le cadre de la Première Guerre mondiale

BAHR, Hermann :

- _ *Inventur*, Berlin : Fischer-Verlag, 1912.
- _ « Kriegsseggen » (1914), in : *id.*, *Kriegsseggen*, Munich : Delphin-Verlag, 1915, p. 19-33.
- _ « An einen entfremdeten Freund », in : *id.*, *Kriegsseggen*, Munich : Delphin-Verlag, 1915, p. 34-43.
- _ « Die “Ideen von 1914” », in : *Hochland*, n° 14, janvier 1917, p. 431-448.
- _ « Die “Ideen von 1914” », in : *Schwarzgelb*, Berlin : Fischer, 1917, p. 131-168.
- _ « Das österreichische Wunder », in : *Schwarzgelb*, Berlin : Fischer, 1917, p. 30-45.
- _ « Deutschland und Österreich » (1916), in : *id.*, *Schwarzgelb*, Berlin : Fischer, 1917, p. 9-29.
- _ « Österreich », in : *id.*, *Schwarzgelb*, Berlin : Fischer, 1917, p. 46-78, titre original : « Österreichisch », in : *Die Neue Rundschau*, juillet 1915, p. 916-933.

- _ « Die Zukunft Österreichs », in : *Die Tat: sozial-religiöse Monatsschrift für deutsche Kultur*, 1915, vol. 7, cahier 1, p. 45-49.
- _BORCHARDT, Rudolf, *Der Krieg und die deutsche Selbsteinkehr*, discours du 5 décembre 1914, Heidelberg : Weissbach, 1915.
- _EUCKEN, Rudolf, *Die weltgeschichtliche Bedeutung des deutschen Geistes (= Der Deutsche Krieg. Politische Flugschriften*, n° 8), édité par Ernst Jäckh, Stuttgart ; Berlin : Deutsche Verlagsanstalt, 1914.
- _EUCKEN, Rudolf, « Deutschfeindliche Gelehrte und Schriftsteller », in : *Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, n° 9, 1914-1915, p. 71-74.
- _EUCKEN, Rudolf, « Einleitung » zu : J. G. Fichte, *Reden an die deutsche Nation*, Leipzig : Insel, 1909.
- _KJELLEN, Rudolf, *Die Ideen von 1914: Eine weltgeschichtliche Perspektive*, trad. allemande de Carl Koch, Leipzig : Hirzel, 1915.
- _KRAUS, Karl, « Gruß an Hofmannsthal und Bahr », in : *Die Fackel*, vol. 18, mai 1916, n° 423-425, p. 41-52.
- _KRAUS, Karl, « Glossen (Es wird ernst) », in : *Die Fackel*, vol. 13, n° 343/344, p. 44 sq.
- _MUSIL, Robert, *Buridans Österreicher [1919]*, in : *id., Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Adolf Frisé (éd.), Hambourg, 1955, p. 835-837.
- _NAUMANN, Friedrich, *Mitteleuropa*, Berlin : G. Reimer, 1915.
- _ROHRBACH, Paul, « Deutschlands politische "Rückständigkeit" », in : *Das Größere Deutschland. Wochenschrift für Deutsche Welt- und Kolonialpolitik*, janvier - juin 1915, p. 576-583.
- _SEIPEL, Ignaz, « Die demokratische Verfassung » (novembre 1918), in : *id., Der Kampf um die österreichische Verfassung*, Vienne ; Leipzig : W. Braumüller, 1930, p. 58-63.
- _STOLPER, Gustav, « Die Getreideversorgung im Kriege », in : *Österreichische Rundschau*, 1914, vol. 61, cahier 4, p. 160-166.
- _TROELTSCH, Ernst, « Die deutsche Idee von der Freiheit », in : *Neue Rundschau*, n° 27, 1916, p. 50-75.

2. Littérature secondaire

2. 1. La vie d'Hofmannsthal et son œuvre (ouvrages généraux)

_ALEWYN, Richard, *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1967.

_BORCHARDT, Rudolf, *Rede über Hugo von Hofmannsthal*, in : *id.*, *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, vol. 8, *Reden*, Stuttgart : Klett, 1955, p. 45-103.

_BROCH, Hermann, *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie (1947-1948)*, publié par Paul Michael Lützeler, Francfort / Main : Suhrkamp, 2001.

_FIECHTNER, Helmut A. (éd.), *Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde*, 2^{ème} édition, Bern : Francke, 1963.

_HAMBURGER, Michael, « Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht », in : *Euphorion*, 4^{ème} série, vol. 55, cahier 1, 1961, p. 15-76.

_KOBEL, Erwin, *Hugo von Hofmannsthal*, Berlin : Walter de Gruyter, 1970.

_MASSON, Jean-Yves, *Hofmannsthal, renoncement et métamorphose*, Lagrasse : Verdier, 2006.

_NAEF, Karl J., *Hugo von Hofmannsthals Wesen und Werk*, Zurich ; Leipzig, 1938.

_SCHAEDER, Grete et Hans Heinrich, *Hugo von Hofmannsthal*, vol.1, (*Die Gestalten*), Berlin : Junker & Dünnhaupt, 1933.

_SCHRÖDER, Rudolf Alexander, « Zeit und Gerechtigkeit. Gedanken zum Werk Hugo von Hofmannsthals zur 25. Wiederkehr seines Geburtstags am 15. Juli », in : *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 8^{ème} année, 1954, p. 603-317.

_VOLKE, Werner, *Hugo von Hofmannsthal in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt, 1967.

_WUNBERG, Gotthart (éd.), *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland*, Francfort / Main : Athenäum-Verlag, 1972.

2. 2. Sur les œuvres et les différentes périodes de la production d'Hofmannsthal

2. 2. 1. La recherche hofmannsthaliennne : synthèses

_BAUER, Sibylle, *Hugo von Hofmannsthal*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

_DANGEL-PELLOQUIN, Elsbeth, *Hugo von Hofmannsthal: Neue Wege der Forschung*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007.

2. 2. 2. Sur l'œuvre antérieure à 1900 (poésie, drames lyriques, écrits en prose)

_BENNETT, Benjamin, « Idea, Reality and Play-Acting in *Der Tor und der Tod* », in : *Orbis Litteratum*, vol. 30, 1975, p. 262-276.

_COLLEL, Michael, « *Der Seele gottverfluchte Hundegrotte* ». *Poetische Gestaltung und gedankliche Struktur von "ars vivendi" und "ars moriendi" im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals*, Francfort / Main : Peter Lang, 2006.

_DANGEL-PELLOQUIN, Elsbeth, « Mimesis de la modernité dans le mouvement des corps : une comparaison entre *Der Kaiser und die Hexe* de Hofmannsthal et *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck », in : *Austriaca*, vol. 37, 1993, p. 78-83.

_DEL CARO, Adrian, *Hugo von Hofmannsthal. Poets and the Language of Live*, Baton Rouge, Londres : Louisiana State Univ. Press, 1993.

_DERUNGS, Werner, *Form und Weltbild der Gedichte Hugo von Hofmannsthals in ihrer Entwicklung*, Zurich : Juris-Verlag, 1960.

_HUDSON, Janette, C. *Seltene Augenblicke. Interpretations of Poems by Hugo von Hofmannsthal*, Margit Resch (éd.), Columbia (Caroline du Sud) : Camden House, 1989, p. 57-77.

_LAUSTER, Martina, *Die Objektivität des Innenraums: Studien zur Lyrik Georges, Hofmannsthals und Rilkes*, Stuttgart : Akademischer Verlag Heinz, 1982, p. 222-246.

_RHEINLÄNDER-SCHMITT, Hildegard, *Dekadenz und ihre Überwindung bei Hugo von Hofmannsthal*, Phil. Dissertation, Münster in Westfalen, 1936.

_SEEBA, Hinrich C., *Kritik des ästhetischen Menschen. Menschen und Moral in Hofmannsthals "Der Tor und der Tod"*, Bad Homburg ; Berlin : Gehlen, 1970.

_SZONDI, Peter, *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, sous la dir. d'Henriette Beese (in : P. Szondi, *Studienausgabe der Vorlesungen*, vol. 4), Francfort / Main : Suhrkamp, 1975, sur l'œuvre lyrique et lyrico-dramatique d'Hofmannsthal, p. 160-334.

_WISCHMANN, Antje, *Ästheten und Décadents. Eine Figurenuntersuchung anhand ausgewählter Prosatexte der Autoren H. Bang, J. P. Jacobsen, R. M. Rilke und H. v. Hofmannsthal*, Francfort / Main : Peter Lang, 1991.

2. 2. 3. Sur les deux versions de *La Femme sans ombre*

_ASCHER, Gloria, J., *“Die Zauberflöte” und “Die Frau ohne Schatten”. Ein Vergleich zwischen zwei Operndichtungen der Humanität*, Bern ; Munich : Francke, 1972.

_GROSSERT, Niels Axel, « Zur Symbolik, Stoff- und Entstehungsgeschichte von Hofmannsthals *Die Frau ohne Schatten* », in : *Text und Kontext*, 15^{ème} année, 1985, cahier 2, p. 285-331.

_HEIMRATH, Ulrich, *Innerlichkeit und Moral. Ein Beitrag zur Charakterisierung des Erzählwerkes Hugo von Hofmannsthals*, 1976 (sur le conte *La Femme sans ombre*, p. 54-65).

_NAEF, Karl J., « Die Frau ohne Schatten », in : *id.*, *Hugo von Hofmannsthals Wesen und Werk*, Zurich ; Leipzig : Niehans, 1938.

_NEUMANN, Gerhard, « Oper als Text. Strauss / Hofmannsthals orientalisches Spiel *Die Frau ohne Schatten* », in : Jürgen Schläder, *OperMachtTheaterBilder. Neue Wirklichkeiten des Regietheaters*, Leipzig : Henschel, 2006, p. 109-132.

_PFAFF, Gerhard, *Hugo von Hofmannsthals Märchendichtung “Die Frau ohne Schatten”. Die Bedeutung der Hauptgestalte im Gefüge des Werkes*, Francfort / Main, 1957.

_RAVY, Gilbert, *La Femme sans ombre dans l'univers spirituel de Hugo von Hofmannsthal*, Paris, 1982.

_REITZ, Klaus, « Die Substantialität des Sittlichen in Hofmannsthals Erzählung *Die Frau ohne Schatten* », in : *id.*, *Ästhetik und Sittlichkeit. Die Entwicklung von Hofmannsthals Prosa in ihrer zeitgeschichtlichen Bedeutung*, Munich, 1976, p. 161-186.

_SCHILLER, Inge, *Art und Bedeutung des Religiösen im Prosawerk Hugo von Hofmannsthals unter besonderer Berücksichtigung der beiden Erzählungen “Das Märchen der 672. Nacht” und “Die Frau ohne Schatten”*, Wurtzbourg, 1962.

_WIESEL, Jörg, « Tränen und Leben. Zu Richard Strauss' und Hugo von Hofmannsthals *Frau ohne Schatten* », in : Beate Söntgen, *Tränen*, Munich ; Paderborn : Fink, 2008, p. 161-170.

2. 2. 4. Sur *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg* et le Festival de Salzbourg

_ACHBERGER, Friedrich, « *Das Salzburger Große Welttheater – Hofmannsthals religiöses Theater im Dienste der Politik* », in : *id.*, *Fluchtpunkt 1938: Essays zur österreichischen Literatur zwischen 1918 und 1938*, Vienne : Verlag für Gesellschaftskritik, 1994, p. 132-142.

_BENISTON, Judith, *Hofmannsthal, Richard von Kralik and the Revival of Catholic Drama in Austria: 1890-1934*, Leads : Maney, 1998.

_BERGSTRAESSER, Arnold, « The Holy Beggar. Religion and society in Hugo von Hofmannsthal's Great World Theater of Salzburg », in : *Germanic Review*, vol. 20, cahier 4, 1945, p. 261-286.

_COGHLAN, Brian, *Hofmannsthal's Festival Dramas: "Jedermann", "Das Salzburger Große Welttheater", "Der Turm"*, Londres : Cambridge Univ. Press, 1964, sur *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg*, p. 150-183.

_FUHRICH, Edda, PROSSNITZ, Gisela, *Die Salzburger Festspiele. Band I 1920-1945. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern*, Salzburg : Residenz Verlag, 1990.

_GREINER, Bernhard, *Welttheater als Montage: Wirklichkeitsdarstellung und Leserbezug in romantischer und moderner Literatur*, Heidelberg : Quelle & Meyer, 1977, p. 92-105.

_HOLL, Oskar, « Dokumente zur Entstehung der Salzburger Festspiele. Unveröffentlichtes aus der Korrespondenz der Gründer », in : *Maske und Kothurn*, 1967, cahier 2/3, p. 148-179.

_MÜLLER, Karl, « Eine Zeit "ohne Ordnungsbegriffe"? Die literarische Antimoderne nach 1918 – ein Fallbeispiel : Hugo von Hofmannsthals Programmstück der Salzburger Festspiele und die "Konservative Revolution" », in : Primus-Heinz Kucher (éd.), *Literatur und Kultur im Österreich der 20er Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil*, Bielefeld : Aisthesis-Verlag, 2007, p. 25-46.

_NAM, Jeong Ae (également orthographié NAM, Cheöng-ae), *Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal*, Munich : Utz Verlag, 2010 (sur *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg*, p. 43-54 et p. 82-110).

_PIEPER, Irene, *Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler*, Berlin : Duncker & Humblot, 2000.

_REINHARDT, Max, *Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn*, in : *id.*, *Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*, publié par Franz Hadamowsky, Vienne : Georg Prachner, 1963, p. 73-78.

_STEINBERG, Michael P., *Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890-1938*, Salzburg : Pustet, 2000, p. 87 (traduction allemande de : M. P. Steinberg, *The Meaning of the*

Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology 1890-1938, Ithaca : Cornell Univ. Press, 1990).

_STIEG, Gerald, « Hofmannsthal und die Salzburger Festspiele », in : *Austriaca*, vol. 37, 1993, p. 287-298.

_WALK, Cynthia, *Hofmannsthals "Großes Welttheater": Drama und Theater*, Heidelberg : Winter, 1980.

_WEISS, Walter, « Salzburger Mythos? Hofmannsthals und Reinhardts Welttheater » in : *Zeitgeschichte*, vol. 2, cahier 5, 1975, p. 109-119.

_WOLF, Norbert Christian, *Eine Triumphpforte österreichischer Kunst. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele*, Salzburg ; Vienne : Jung und Jung, 2014.

_YATES, William E., « The Salzburg Festival: Intention and Reality », in *id.*, *Schnitzler, Hofmannsthal and the Austrian Theater*, New Haven : Yale Univ. Presse, 1992, p. 201-217.

2. 2. 5. Sur les deux versions de *La Tour*

_ALTENHOFER, Norbert, « "Wenn die Zeit uns wird erwecken..." Hofmannsthals "Turm" als politisches Trauerspiel », in : *id.*, *"Die Ironie der Dinge". Zum späten Hofmannsthal*, Francfort / Main : Peter Lang, 1995, p. 61-79.

_CLARK, Georgina, A., « Max Reinhardt and the Genesis of Hugo von Hofmannsthal's "Der Turm" », in : *Modern Austrian Literature*, vol. 17, cahier 1, 1984, p. 1-32.

_COGHLAN, Brian, *Hofmannsthal's Festival Dramas: "Jedermann", "Das Salzburger Große Welttheater", "Der Turm"*, Londres : Cambridge Univ. Press, 1964, sur *La Tour*, p. 184-302.

_HEINZE, Hartmut, *Das deutsche Märtyrerdrama der Moderne: Eine gattungsgeschichtliche Grundlegung*, Francfort / Main : Peter Lang, 1985, sur *La Tour*, p. 33-44.

_KOBEL, Erwin, « *Der Turm* », in : *id.*, *Hugo von Hofmannsthal*, Berlin : De Gruyter, 1970, p. 314-330.

_LLEWELLYN, Robert T., « Hofmannsthal's Nihilism », in : *Modern Language Review*, n° 61, 1966, p. 250-259.

_MEISER, Katharina, *Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne*, Heidelberg : Winter Verlag, 2014 (sur *La Tour*, p. 324-375).

_MEYER-SICHTING, Gerhard, « Hofmannsthals *Turm*. Eine Einführung und Deutung », in : *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 8^{ème} année, 1954, p. 209-226.

_MIONSKOWSKI, Alexander, *Souveränität als Mythos. Hugo von Hofmannsthals Poetologie des Politischen und die Inszenierung moderner Herrschaftsformen in seinem Trauerspiel "Der Turm" (1924/25/26)*, Vienne ; Cologne : Böhlau, 2015.

_NAM, Jeong Ae (également orthographié NAM, Cheöng-ae), *Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal*, Munich : Utz Verlag, 2010 (sur *La Tour*, p. 54-68 et p. 111-150).

_NAUMANN, Walter, « Hofmannsthals Drama Der Turm », in : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 62, 1988, p. 307-325.

_NEHRING, Wolfgang, « Visionen von Macht und Ohnmacht, Gewalt und Autorität beim späten Hofmannsthal », in : *Austriaca*, vol. 4, 1996, p. 137-149.

_NICOLAUS, Ute, *Souverän und Märtyrer. Hugo von Hofmannsthals späte Trauerspieldichtung vor dem Hintergrund seiner politischen und ästhetischen Reflexionen*, Würzburg : Königshausen & Neumann, 2004 (sur *La Tour*, p. 170-178 et p. 194-231).

_PESCHKEN, Bernd, « Zur Entwicklungsgeschichte von Hofmannsthals "Turm", mit ideologiekritischer Absicht », in : *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1969, vol. 19, p. 152-178.

_REY, William H., « Tragik und Verklärung des Geistes in Hofmannsthals *Der Turm* », in : *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. 47, cahier 1, 1953, p. 161-172.

_SAKURAI, Yoriko, *Mythos und Gewalt. Über Hugo von Hofmannsthals Trauerspiel "Der Turm"*, Francfort / Main : Peter Lang, 1988.

_SCHAEDER, Grete, « Hofmannsthals Weg zur Tragödie: Die drei Stufen der Turmdichtung », in : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1949, p. 306-350.

_SCHWARZ, Egon, « Von *La Vida es sueño* zum *Turm*: Der Weg zur nackten Wahrheit », in : *id., Hofmannsthal und Calderón*, 'S-Gravenhage : Mouton, 1962.

_VILLINGER, Ingeborg, « Der Souverän verlässt den Turm. Hofmannsthals Dramatisierung des Verlustes politischer Einheit nach Carl Schmitt », in : *Metamorphosen des Politischen. Grundfragen der politischen Einheitsbildung seit den 20er Jahren*, Andreas Göbel et al. (éd.), Berlin : Akademie Verlag, 1995, p. 119-136.

2. 2. 6. La dimension religieuse et éthique dans l'œuvre d'Hofmannsthal

_HEIMRATH, Ulrich, *Innerlichkeit und Moral. Ein Beitrag zur Charakterisierung des Erzählwerkes Hugo von Hofmannsthals*, Bochum, 1976.

_KEPPLER, Stefan, « Die Sphäre des Religiösen und die Macht der Worte bei Hugo von Hofmannsthal », in : *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts*, 2005, p. 247-268.

_MAYER, Mathias, « Zwischen Ethik und Ästhetik. Zum Fragmentarischen im Werk Hugo von Hofmannsthals », in : *Hofmannsthal: Jahrbuch ; zur europäischen Moderne*, n° 3, 1995, p. 251-274.

_MAYER, Mathias, « Die Strategie des Paradoxes » (über *Der Schwierige*), in : *id.*, *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven*, Munich : Fink, 2010, p. 165-179.

_NAM, Jeong Ae (= Nam, Chöng-ae), *Das Religiöse und die Revolution bei Hugo von Hofmannsthal*, Munich : Utz, 2010.

_NEHRING, Wolfgang, « Religiosität und Religion im Werk Hugo von Hofmannsthals », in : Karlheinz F. Auckenthaler (éd.), *Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur*, Bern, 1995, p. 77-98.

_REITZ, Klaus, *Ästhetik und Sittlichkeit. Die Entwicklung von Hofmannsthals Prosa in ihrer zeitgeschichtlichen Bedeutung*, Munich, 1976.

2. 2. 7. L'engagement intellectuel d'Hofmannsthal pendant la guerre

_FOSSALUZZA, Cristina, « Phönix Europa? Krieg und Kultur in Rudolf Pannwitz' und Hugo von Hofmannsthals europäischer Idee », in : Sascha Bru, Jan Baetens *et al.* (éd.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin : de Gruyter, 2009, p. 113-125.

_KALUGA, Katja, « Beeinflussung der öffentlichen Meinung ». *Hugo von Hofmannsthals Austriaca 1914-1917. Kritische und kommentierte Edition*, Inauguraldissertation (2009), Wuppertal, 2011.

_KEREKES, Gábor, « Hugo von Hofmannsthals Ungarnbild », in : *id.*, *Prag liegt zwischen Galizien und Wien. Das Ungarnbild in der österreichischen Literatur 1890-1945*, Budapest : Ad Librum, 2008, p. 57-64.

_KOESTER, Eckart, « Hofmannsthals Prinz Eugen oder die österreichische Idee », in : *id.* *Literatur und Weltkriegsideologie: Position und Begründungszusammenhänge des publizistischen Engagements deutscher Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, Kronberg / Taunus : Scriptor-Verlag, 1977, p. 177-187.

_LE RIDER, Jacques, « L'idée autrichienne de Reich centre-européen », in : *id.*, *Hugo von Hofmannsthal : Historicisme et modernité*, Paris : Presses Universitaires de France, 1995, p. 181-206.

_LE RIDER, Jacques, « Les projets éditoriaux de Hugo von Hofmannsthal durant la Première Guerre mondiale : de la Bibliothèque autrichienne à la Bibliothèque tchèque », in : Frédéric Barbier (éd.), *Est-Ouest : Transferts et réceptions dans le monde du livre en Europe (XVII^e-XX^e siècles)*, Leipzig : Leipziger Universitätsverlag, 2005, p. 283-292.

_LINDSTRÖM, Fredrik, « Hugo von Hofmannsthal (Leopold von Andrian). The problem of the Austrian Culture », in : *id.*, *Empire and Identity: Biographies of the Austrian State Problem in the Late Habsburg Empire*, West Lafayette (Indiana) : Purdue University, 2008, p. 105-185.

_LUNZER, Heinz, *Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914 bis 1917*, Francfort / Main : Peter Lang, 1981.

_MAUSER, Wolfram, « “Die geistige Grundfarbe des Planeten”. Hugo von Hofmannsthals “Idee Europa” », in : *Hofmannsthal: Jahrbuch; zur europäischen Moderne*, vol 2., 1994, p. 201-222.

_NEHRING, Wolfgang, « Der Prinz Eugen und Maria Theresia. Wiederbelebte Geschichte und Gedächtnis bei Hofmannsthal im Ersten Weltkrieg », in : *Studia austriaca*, vol. 13, 2005, p. 9-22.

_PERRIG, Severin, « Der Zusammenbruch der Donaumonarchie », in: *id.*, *Hugo von Hofmannsthal und die 20er Jahre*, Francfort / Main : Peter Lang, 1994, p. 21-64.

_PERRIG, Severin, « Hofmannsthal und die Konstitution der Ersten Österreichischen Republik », in : *id.*, *Hugo von Hofmannsthal und die 20er Jahre*, Francfort / Main : Peter Lang, 1994, p. 65-84.

_SAUERMAN, Eberhard, « Schreiben im Namen des Vaterlands: Hofmannsthal », in : *id.*, *Literarische Kriegsfürsorge: österreichische Dichter und Publizisten im Ersten Weltkrieg*, Vienne : Böhlau, 2000, p. 38-44.

_SCHUMANN, Andreas, « “Macht mir aber viel Freude”. Hugo von Hofmannsthals Publizistik während des Ersten Weltkriegs », in : Uwe Schneider, Andreas Schumann (éd.), *“Krieg der Geister”: Erster Weltkrieg und literarische Moderne*, Wurtzbourg : Königshausen & Naumann, 2000, p. 137-152.

_STERN, Martin, « Hofmannsthal und Böhmen (1). Der Briefwechsel mit Jaroslav Kvapil und das Projekt der “Ehrenstätten Österreichs” », in : *Hofmannsthal-Blätter*, cahier 1, automne 1968, p. 3-30

_STERN, Martin, « Hofmannsthal und Böhmen (2). Die Rolle der Tschechen und Slowaken in Hofmannsthals Österreich-Bild der Kriegszeit und seine Prager Erfahrung im Juni 1917 », in : *Hofmannsthal-Blätter*, cahier 2, printemps 1969, p. 102-135.

_STERN, Martin, « Hofmannsthal und Böhmen (3). Hofmannsthals Plan einer “Tschechischen Bibliothek” (1918). Ein Aufklärungswerk für die Deutschen », in : *Hofmannsthal-Blätter*, cahier 3, automne 1969, p. 195-215.

_STERN, Martin, « Hofmannsthal und Böhmen (4). Die Aufnahme der “Prosaischen Schriften III” in Prag und Hofmannsthals Haltung zur Gründung der Tschechoslowakischen Republik », *Hofmannsthal-Blätter*, cahier 4, printemps 1970, p. 264-282.

_STERN, Martin, « Hofmannsthals Teilnahme an Josef Redlichs politischer Aktivität », in : *Hofmannsthal-Blätter*, cahier 5, automne 1970, p. 388-390.

_SUCHY, Victor, « Die “österreichische Idee” als konservative Staatsidee bei Hugo von Hofmannsthal, Richard von Schaukal und Anton Wildgans », in : Friedbert Aspetsberger (éd.), *Staat und Gesellschaft in der modernen österreichischen Literatur*, Vienne : Österreichischer Bundesverlag, 1977, p. 21-43.

2. 2. 8. Hofmannsthal, *Les Lettres comme espace spirituel de la nation et la pensée conservatrice*

_BREUER, Stefan, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

_FOSSALUZZA, Cristina, *Poesia e nuovo ordine: romanticismo politico nel tardo Hofmannsthal*, Venise : Cafoscarina, 2010.

_KERN, Peter Christoph, *Zur Gedankenwelt des späten Hofmannsthal. Die Idee einer schöpferischen Restauration*, Heidelberg : C. Winter, 1969.

_LE RIDER, Jacques, « De l’invention de la tradition à la révolution conservatrice », in : *id.*, *Hugo von Hofmannsthal : Historicisme et modernité*, Paris : Presses Universitaires de France, 1995, p. 207-234.

_NOSTITZ, Oswald von, « Zur Interpretation von Hofmannsthals Münchner Rede » in : *Für Rudolf Hirsch: zum 70. Geburtstag am 22. Dezember 1975*, Joachim Hellmut Freund (éd.), Francfort / Main : Fischer, 1975, p. 261-278.

_PERRIG, Severin, « Die 20er Jahre als Krisenzeit », *id.*, *Hugo von Hofmannsthal und die 20 Jahre: Eine Studie zur späten Orientierungskrise*, Francfort / Main : P. Lang, 1994.

_PORNSCHLEGEL, Clemens, « Bildungsindividualismus und Reichsidee: Zur Kritik der politischen Moderne bei Hugo von Hofmannsthal », in : Gerhart von Graevenitz (éd.), *Konzepte der Moderne*, Stuttgart: Metzler, 1999, p. 251-267.

_RUDOLPH, Hermann, *Kulturkritik und konservative Revolution: Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext*, Tübingen : Niemeyer, 1971.

_SOMMERHAGE, Claus, « Hugo von Hofmannsthal. Die Aporien des Gesellschaftlichen », in : *id.*, *Romantische Aporien. Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke*, Paderborn : Schöningh, 1993, p. 247-314.

_THIROUIN, Marie-Odile, « Contribution à la typologie de la pensée néo-conservatrice allemande », in : *Cahiers d'études germaniques*, 1991, vol. 1, n° 36, p. 239-252.

2. 2. 9. Hofmannsthal, Calderón et le théâtre baroque

_CURTIUS, Ernst Robert, « George Hofmannsthal und Calderon (1934) », in : *id.*, *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern : Francke, 1950, p. 172-201.

_HESELHAUS, Clemens, « Calderón und Hofmannsthal », in : *Calderón de la Barca*, Hans Flasche (éd.), Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.

_SCHRÖGENDÖRFER, Konrad, « Hugo von Hofmannsthal und das spanische Welttheater », in : *Beiträge zur Dramatik Österreichs im 20. Jahrhundert*, Institut für Österreichkunde (éd.), Vienne : Hirt, 1968, p. 31-51.

_SCHWARZ, Egon, *Hofmannsthal und Calderon*, Gravenhage : Mouton, 1962.

2. 2. 10. Autres aspects de l'œuvre d'Hofmannsthal

_ADORNO, Theodor W., « George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel 1891 bis 1906 », in : *id.*, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Munich : Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1963, p. 190-231.

_BAMBERG, Claudia, *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, Heidelberg : Carl Winter, 2011.

_BRECHT, Walther, « Hugo von Hofmannsthals "Ad me ispum" und seine Deutung », in : *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 1930, p. 319-353.

_EXNER, Richard, « "Erinnerung – welch ein merkwürdiges Wort": Gedanken zur autobiographischen Prosadichtung Hugo von Hofmannsthals », in : *Modern Austrian Literature*, vol. 7, 1974, p. 152-171.

_FANELLI, Emmanuela Veronica, « "Man ist einmal da, wie die Kinder da sind" Hugo von Hofmannsthals anthropoietisches Moderne-Projekt », in : Marc Cluet (éd.), *Le culte de la jeunesse et de l'enfance en Allemagne 1870-1933*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 97-115.

_HAMBURGER, Michael, « Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht », in : *Euphorion*, vol. 55, cahier 1, 1961, p. 16-76.

_KERN, Peter Christoph, *Zur Gedankenwelt des späten Hofmannsthal. Die Idee einer schöpferischen Restauration*, Heidelberg : C. Winter, 1969.

_KÖNIG, Christoph, *Hofmannsthal: Ein moderner Dichter unter den Philologen*, Göttingen : Wallstein, 2001.

_MATZ, Wolfgang, « Hofmannsthal und Benjamin », in : *Akzente*, n° 36, 1989, p. 43-65.

_MAYER, Mathias, « Die Grenzen des Textes. Zur Fragmentarik und Rezeption von Hofmannsthals *Andreas*-Fragment (1994) », in : *Hugo von Hofmannsthal: Neue Wege der Forschung*, Elsbeth Dangel-Pelloquin (éd.), Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 62-83.

_NEHRING, Wolfgang, *Die Tat bei Hofmannsthal: Eine Untersuchung zu Hofmannsthals großen Dramen*, Stuttgart : J. B. Metzler, 1966.

_RITTER, Ellen, « Über den Begriff der Präexistenz bei Hugo von Hofmannsthal », in : *Germanisch-Romanische Zeitschrift*, 1972, p. 197-200.

_TWELLMANN, Marcus, *Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt*, Paderborn ; Munich : Fink, 2004.

_VOLKE, Werner, « Hugo von Hofmannsthal und Josef Nadler in Briefen », in : *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 18^{ème} année, 1974, p. 37-88.

2. 3. Autre littérature secondaire classée thématiquement

2. 3. 1. La Première Guerre mondiale : dimension historique, politique et intellectuelle

_ALBRECHT, Catherine, « The Bohemian Question », in : Mark Cornwall (éd.), *The Last Years of Austria-Hungary: a Multi-National Experiment in Early Twentieth-Century Europe*, Exeter : Univ. of Exeter Press, 2002, p. 75-96.

_BEßLICH, Barbara, *Wege in den "Kulturkrieg" : Zivilisationskritik in Deutschland. 1890-1914*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.

_BRUENDEL, Steffen, *Volksgemeinschaft oder Volksstaat. Die "Ideen von 1914" und die Neuordnung Deutschlands im Ersten Weltkrieg*, Berlin : De Gruyter, 2003.

_CLARK, Christopher, *Les somnambules. Été 1914 : comment l'Europe a marché vers la guerre*, trad. française de Marie-Anne de Béru, Paris : Flammarion, 2013.

- _CONZE, Werner, *Polnische Nation und deutsche Politik im Ersten Weltkrieg*, Cologne : Böhlau, 1958.
- _EHRENPREIS, Petronilla, *Kriegs- und Friedensziele im Diskurs: Regierung und deutschsprachige Öffentlichkeit Österreich-Ungarns während des Ersten Weltkrieges*, Innsbruck : Studien-Verlag, 2005.
- _FEJTÖ, François, *Requiem pour un empire défunt*, Paris : Lieu Commun, 1994.
- _GEISS, Immanuel, « Deutschland und Österreich-Ungarn beim Kriegsausbruch 1914. Eine machthistorische Analyse », in : Michael Gehler (*et al.*), *Ungleiche Partner. Österreich und Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart : Steiner, 1996, p. 375-398.
- _GUTSCHE, Willibald (éd.), *Deutschland im Ersten Weltkrieg*, volume 2 [*Januar 1915 bis Oktober 1917*], Leipzig : Leipziger Universitätsverlag, 2004 (nouvelle édition sur la base de celle de 1970).
- _HORNE, John ; KRAMER, Alan, *1914. Les atrocités allemandes*, trad. française de H.-M. Benoît, Paris : Tallandier, 2005.
- _LE RIDER, Jacques, « Arthur Schnitzlers Identitätskrise während des Ersten Weltkrieges », in : Konstanze Fliedl (éd.), *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*, Vienne : Picus-Verlag, 2003, p. 158-191.
- _MAYER, Mathias, *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik: historische und systematische Perspektiven*, Paderborn ; Munich : Fink, 2010.
- _MEINECKE, Stefan, « Friedrich Meinecke und der “Krieg der Geister” », in : Wolfgang J. Mommsen (éd.), *Kultur und Krieg: die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, Munich : Oldenbourg, 1996, p. 97-117.
- _MOMMSEN, Wolfgang J., « Der Erste Weltkrieg als Anfang vom Ende des bürgerlichen Zeitalters », in : *id.*, *Der Erste Weltkrieg. Anfang vom Ende des bürgerlichen Zeitalters*, Frankfurt / Main : Fischer, 2004, p. 15-36.
- _MORGENBROD, Birgitt, *Wiener Großbürgertum im Ersten Weltkrieg: die Geschichte der Österreichischen Politischen Gesellschaft (1916-1918)*, Vienne : Böhlau, 1994.
- _RAUCHENSTEINER, Manfred, *Der Tod des Doppeladlers: Österreich-Ungarn und der Erste Weltkrieg*, Graz ; Vienne : Styria, 1993.
- _RAUCHENSTEINER, Manfred, *Der Erste Weltkrieg und das Ende der Habsburgermonarchie 1914-1918*, Vienne : Böhlau, 2013 (anciennement *Der Tod des Doppeladlers* (1993), éd. revue et augmentée).
- _SKŘIVAN, Aleš, *Schwierige Partner. Deutschland und Österreich in der europäischen Politik der Jahre 1906-1914*, Hambourg : Dölling und Galitz, 1999.

_STOURZH, Gerald, « Die dualistische Reichsstruktur, Österreichbegriff und Österreichbewusstsein 1867-1918 », in : Helmut Rumpler (éd.), *Innere Staatsbildung und gesellschaftliche Modernisierung in Österreich und Deutschland 1867/71 bis 1914*, Munich : Verlag für Geschichte und Politik, 1991, p. 53-68.

_UNGERN-STERNBERG, Jürgen und Wolfgang von, *Der Aufruf "An die Kulturwelt": Das Manifest der 93 und die Anfänge der Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg*, Stuttgart : Steiner, 1996.

_WEIGEL, Hans, « "Auch das war vorgestern". Bestandsaufnahme literarische Kriegspropaganda in der österreichischen Monarchie und im Deutschen Reich 1914-1918 », in : *id. (et al.)* (éd.), *"Jeder Schuss ein Russ. Jeder Stoss ein Franzos". Literarische und graphische Kriegspropaganda in Deutschland und Österreich 1914-1918*, Vienne : Brandstaetter, 1983, p. 5-31.

2. 3. 2. « Allemagne » et « Autriche »

Histoire et culture de l' « Autriche »

_BEHAR, Pierre, *L'Autriche-Hongrie, idée d'avenir. Permanences géopolitiques de l'Europe centrale et balkanique*, Paris : Desjonquères, 1991.

_BEHAR, Pierre, « L'identité autrichienne et l'Europe », in : *L'Autriche et l'idée d'Europe. Actes du 29^{ème} congrès de l'AGES*, sous la dir. de M. Reffet, Paris ; Dijon : Editions universitaires de Dijon, 1997, p. 55-59.

_BERANGER, Jean, *L'empire austro-hongrois 1815-1918*, Paris : Armand Colin, ²2011.

_COLE, Laurence, « Der Radetzky-Kult in Zisleithanien 1848-1914 », in : *id.* (éd.), *Glanz – Gewalt – Gehorsam. Militär und Gesellschaft in der Habsburgermonarchie (1800 bis 1918)*, Essen : Klartext, 2011, p. 243-267.

_DIAMANT, Alfred, *Die österreichischen Katholiken und die Erste Republik. Demokratie, Kapitalismus und soziale Ordnung 1918-1934*, traduction allemande de Norbert Leser, Vienne : Verlag der Wiener Volkshandbuch, 1960.

_EGGER, Alexander, *Die Staatslehre des Karl von Vogelsang. Eine Darstellung an ihren ideengeschichtlichen Wurzeln*, Vienne : Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs (VWGÖ), 1989.

_HORNIG, Dieter, « Avant-propos », in : *Austriaca*, n° 74 (Vienne, "porta orientis"), 2013, p. 7-10.

_JOHNSTON, William M., *Der österreichische Mensch. Kulturgeschichte der Eigenart Österreichs*, Vienne : Böhlau, 2010.

_KREISSLER, Félix, *De la révolution à l'annexion. L'Autriche de 1918 à 1938*, Paris : Presses Universitaires de France, 1971.

_TAPIE, Victor-Lucien, *Monarchie et peuples du Danube*, Paris : Fayard, 1969.

_TAPIE, Victor-Lucien, *L'Europe de Marie-Thérèse : du Baroque aux Lumières*, Paris : Fayard, 1973.

_ZÖLLNER, Erich, *Der Österreichbegriff: Formen und Wandlungen in der Geschichte*, Munich : Oldenburg, 1988, p. 88.

« Allemagne » et « Autriche » : dimensions historique, politique et intellectuelle d'une relation

_BEHAR, Pierre, *Du I^{er} au IV^{ème} Reich. Permanence d'une nation, renaissances d'un Etat*, Paris : Desjonquères, 1990.

_DROZ, Jacques, *L'Europe centrale : évolution historique de l'idée de "Mitteleuropa"*, Paris : Payot, 1960.

_EGGER, Alexander, *Die Staatslehre des Karl von Vogelsang. Eine Darstellung an ihren ideengeschichtlichen Wurzeln*, Vienne : Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs (VWGÖ), 1989.

_FELLNER, Fritz, « Die Historiographie zur österreichisch-deutschen Problematik als Spiegel der nationalpolitischen Diskussion », in : Heinrich Lutz, Helmut Rumpler (éd.), *Österreich und die deutsche Frage im 19. und 20. Jahrhundert. Probleme der politisch-staatlichen und soziokulturellen Differenzierung im deutschen Mitteleuropa*, Munich : Oldenburg, 1982, p. 33-59.

_FÜLLENBACH, Elias H., « Ein Außenseiter als Sündenbock? Der Fall Josef Nadler », in : *Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur*, vol. 8, cahier 2 (Literatur und Drittes Reich), p. 25-30.

_PILLE, René-Marc, « La géographie littéraire de Josef Nadler », in : *L'exterritorialité de la littérature allemande*, Peter Henninger (éd.), Paris : L'Harmattan, 2002, p. 51-62.

_PLASCHKA, Richard G., HASELSTEINER, Horst, *et al.* (éd.), *Mitteleuropa-Konzeptionen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Vienne : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1995.

_RANZMAIER, Irene, *Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin : De Gruyter, 2008.

_RUMPLER, Helmut: « Das Deutsche Reich aus der Sicht Österreich-Ungarns », in : *id.* (éd.), *Innere Staatsbildung und gesellschaftliche Modernisierung in Österreich und Deutschland 1867/71 bis 1914*, Munich : Verlag für Geschichte und Politik, 1991, p. 221-233.

_SCHMID, Julia, *Kampf um das Deutschtum: radikaler Nationalismus in Österreich und dem deutschen Reich 1890-1914*, Francfort / Main : Campus-Verlag, 2009.

_SCHNEE, Heinrich, « Bismarck und der deutsche Nationalismus in Österreich », in : *Historisches Jahrbuch*, vol. 81, 1962, p. 123-151.

_SCHNELLER, Martin, *Zwischen Romantik und Faschismus. Der Beitrag Othmar Spann's zum Konservatismus der Weimarer Republik*, Stuttgart : Klett, 1970.

_TOBISCH, Manfred, *Das Deutschlandbild der Diplomatie Österreich-Ungarns von 1908 bis 1914*, Francfort / Main : Peter Lang, 1994.

2. 3. 3. Littérature et culture des pays de langue allemande

Littérature et culture des pays de langue allemande autour de 1900

_BAUER, Roger, *Die schöne Décadence: Geschichte eines literarischen Paradoxons*, Francfort / Main : Klostermann, 2000.

_FICK, Monika, *Sinnenwelt und Weltseele: Der psychologische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Berlin ; Boston : De Gruyter, 1993, p. 335-353.

_FISCHER, Jean Malte, *Fin de Siècle. Kommentar zu einer Epoche*, Munich : Winkler, 1978.

_RASCH, Wolfdietrich, *Aspekte der deutschen Literatur um 1900*, in : *id.*, *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende: Gesammelte Aufsätze*, Stuttgart : Metzler, 1967, p. 1-48.

_RASCH, Wolfdietrich, *Die literarische Décadence um 1900*, Munich : Beck, 1986.

_RIEDEL, Wolfgang, « Homo Natura ». *Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin : De Gruyter, 1996.

Théâtre dans les pays de langue allemande et en Europe

_ALEWYN, Richard, « Der Geist des Barocktheaters », in : *id.*, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, Munich : Beck, 1989, p. 60-90.

_BAUER, Roger, « Wiener Volkstheater: Noch nicht und (oder) doch schon Literatur », in : *id.*, « Lasst sie koaxen, die kritischen Frösch' in Preußen und Sachsen! » *Zwei Jahrhunderte Literatur in Österreich*, Vienne : Europaverlag, 1977, p. 119-135.

_BEHAR, Pierre, *Silesia Tragica. Epanouissement et fin de l'école dramatique silésienne dans l'œuvre tragique de Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683)*, Wiesbaden : Harrassowitz, 1988.

_BLANCO, Mercedes, « Dramaturgie et métaphore dans *El gran teatro del mundo* », in : *Aspects du théâtre de Calderón : "La vida es sueño", "El gran teatro del mundo"*, Pedro Calderón de la Barca, sous la dir. de Nadine Ly, Paris : Editions du Temps, 1999, p. 165-206.

_Denkmäler des Theaters: Inszenierung, Dekoration, Kostüm des Theaters und der großen Feste aller Zeiten, Direktion des [österreichischen] National-Theaters ; Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler des Theaters (éd.), 12 volumes, Vienne : Krieg ; Munich : Piper, 1925-1930.

_DOERING, Johann Anton, « Einige Wesenszüge der spanischen Barockliteratur », in : *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Rudolf Stamm (éd.), Bern : Francke, 1956, p. 291-322.

_FISCHER-LICHTE, Erika, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen : Francke, 1993.

_HANSEN, Volkmar, « Zur Logenfeier des 3. September 1825 », in : *Jeux et fêtes dans l'œuvre de J. W. Goethe. Actes du colloque de Strasbourg, 22-24 septembre 1999*, Denise Blondeau et al., (éd.), Strasbourg : PUS [Faustus : Etudes germaniques], 2000, p. 11-20.

_HARTMANN, Tina, *Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, "Faust"*, Tübingen : Niemeyer, 2004.

_LEFEVRE, Joël, « Autour de Walter Benjamin. *Origine du "Trauerspiel"* allemand de Walter Benjamin. Remarques critiques », in : *XVII^e siècle*, Société d'Étude sur le XVII^e siècle, n° 189, octobre-décembre 1989, p. 701-715.

_SCHINGS, Hans-Jürgen, « Walter Benjamin, la tragédie baroque et la recherche sur le baroque », trad. française de Jean-Louis Raffy, in : *XVII^e siècle*, Société d'Étude du XVII^e siècle (éd.), n° 189, octobre-décembre 1995, p. 717-725.

_SOUILLER, Didier, « Le théâtre religieux dans l'Espagne du Siècle d'Or : l'exemple de l'*auto sacramental* », in : *Littératures classiques*, vol. 39, 2000, p. 67-79.

_TIETZE, Manfred, « *Comedia, auto sacramental* et *entremés* dans la Péninsule ibérique », art. trad. de l'allemand par P. Béhar, in : *Spectaculum Europaeum (1580-1750) – Theatre and spectacle in Europe*, P. Béhar, H. Watanabe-O'Kelly (éd.), Wiesbaden : Harrassowitz, 1999, p. 119-160, not. p. 128-130.

_VALENTIN, Jean-Marie, *Les Jésuites et le théâtre (1554-1680). Contribution à l'histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris : Desjonquères, 2001.

_VALENTIN, Jean-Marie, *Aristote écartelé : poétiques du théâtre allemand de la Renaissance à Brecht et Müller*, Paris : Klincksieck, 2014.

Sur la notion de « littérature autrichienne »

_LE RIDER, Jacques, « Peut-on parler d'une littérature autrichienne ? », in : *Revue germanique internationale*, n° 8, 1997, p. 201-211.

_SONNLEITNER, Johann, « Razzien auf einen Literarhistoriker. Gervinus und die österreichischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts », in : *Literaturgeschichte: Österreich. Prolegomena und Fallstudien*, Wendelin Schmidt-Dengler et al. (éd.), Berlin : E. Schmidt, 1995, p. 158-180.

_WEISS, Walter, « Ausblick auf eine Geschichte österreichischer Literatur », in : *Literaturgeschichte: Österreich. Prolegomena und Fallstudien*, Wendelin Schmidt-Dengler et al. (éd.), Berlin : E. Schmidt, 1995, p. 19-28.

2. 3. 4. Autres aspects de la culture et la civilisation des pays de langue allemande

_AUCKENTHALER, Karlheinz (éd.), *Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur*, Bern ; Berlin : Peter Lang, 1995, p. 77-98.

_BARTELS, Adolf, *Die deutsche Dichtung von Hebbel bis zur Gegenwart*, vol. 3 (Die Jüngsten), Leipzig, 1922.

_BOLLNOW, Otto Friedrich, *Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter*, Stuttgart : W. Kohlhammer, 1953.

_BREUER, Stefan, *Ästhetischer Fundamentalismus: Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

_BURDACH, Konrad, *Platonische, freireligiöse und persönliche Züge im "Ackermann aus Böhmen"*, Berlin : Verlag der Akademie der Wissenschaften, 1933.

_BURDACH, Konrad, *Faust und Moses*, Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (Philosophische-historische Classe), Berlin, 1912 (publié également à Berlin : Reimer, 1912).

_BURDACH, Konrad, « Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation », 1910, in : *id.*, *Renaissance, Reformation, Humanismus: Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, p. 1-84.

_DURZAK, Manfred, *Hermann Broch. Der Dichter und seine Zeit*, Stuttgart : Kohlhammer, 1968.

_HAMANN, Richard, HERMAND, Jost, *Stilkunst um 1900 [Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, vol. 4]*, Munich : Nymphenburger Verlagshandlung, ²1973.

_KOCH, Franz, *Geschichte deutscher Dichtung*, Hambourg : Hanseatische Verlag-Anstalt, ⁵1942.

_LÜBBE, Hermann, *Politische Philosophie in Deutschland*, Bâle ; Stuttgart : Schwabe, 1963.

_MERLIO, Gilbert, « Kulturkritik um 1900 », in : *Krisenwahrnehmungen in Deutschland um 1900. Zeitschriften als Foren der Umbruchszeit im wilhelminischen Reich*, sous la dir. de M. Grunewald et d'U. Puschner, Bern ; Berlin : Peter Lang, 2010, p. 25-52.

_PARFAIT, Nicole, *Une certaine idée de l'Allemagne*, Paris : Desjonquères, 1999.

_PILTZ, Georg, *Prinz Eugen von Savoyen. Weg und Werk des edlen Ritters. Biografie*, Berlin : Verlag Neues Leben, 1991.

_RÖHL, John C. G., *Wilhelm II.*, Munich : Beck, 2013.

_SCHAEFFER, Albrecht, « Stefan George », in : *ibid.*, *Dichter und Dichtung. Kritische Versuche*, Leipzig : Insel, 1923, p. 297-501.

_VERMEIL, Edmond, *L'Allemagne. Essai d'explication*, Paris : Gallimard, 1945.

_VOSSLER, Karl, « Das franziskaner Armutsideal », in : *id.*, *Die göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung*, vol. 1, 2^{ème} partie, chapitre 3, Heidelberg : Carl Winter, 1907, p. 469-477.

2. 3. 5. Culture et politique de la Russie du XIX^e au XX^e siècle

_BERDJAJEW, Nikolaj (français = Berdiaev, Nicolas), *Die Weltanschauung Dostojewskis*, Munich : Beck, 1925.

_BERDIAEFF, Nicolas (= Berdiaev, N.), *L'esprit de Dostoïevski*, trad. du russe par Alexis Nerville, Paris : Stock, ²1974.

_BESANÇON, Alain, *Les origines intellectuelles du léninisme*, Paris : Calmann-Lévy, 1977.

_CONFINO, Michael, *Violence dans la violence. Le débat Bakounine-Nečæev*, Paris : François Maspero, 1973.

_FRANK, Joseph, *Dostoïevski. Les années miraculeuses (1865-1871)*, trad. de l'américain par Aline Weill, Arles : Actes Sud – Solin, 1998.

_FÜLÖP-MILLER, René, ECKSTEIN, Friedrich (éd.), *Der unbekannte Dostojewski*, Munich : Piper & co, 1926.

_FÜLÖP-MILLER, René, *Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Russland*, Zurich : Amalthea-Verlag, 1926.

_MERESCHKOWKI, Dimitri, *Tolstoi und Dostojewski als Menschen und als Künstler: eine kritische Würdigung ihres Lebens und Schaffens*, Leipzig : Schulze, 1903.

2. 3. 6. Autre littérature secondaire

_ANNE, Chantal, *L'amour dans la pensée de Søren Kierkegaard. Pseudonymie et Polyonymie*, Paris : L'Harmattan, 1993.

_ASSMANN, Jan, *La mémoire culturelle : écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, trad. française de Diane Meur, Paris : Aubier, 2010.

_BORCHMEYER, Dieter, « Mythos », in : *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, D. Borchmeyer, V. Žmegač (éd.), Tübingen : Niemeyer, 1994, p. 292-308.

_BRUN, Jean, *Platon et l'Académie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1960, 101991.

_CANTO-SPERBER, Monique, *L'inquiétude morale et la vie humaine*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

_CLEMENT, Olivier, « L'Eglise orthodoxe », in : *Dictionnaire de l'Histoire du christianisme*, Encyclopaedia Universalis, préf. de Jean Delumeau, Paris : Albin Michel, p. 767-777.

_KOYRE, Alexandre, « Entretiens sur Descartes », in : *id., Introduction à la lecture de Platon. Entretiens sur Descartes*, Paris : Gallimard, 1962, p. 163-229.

_LAURAND, Valéry, « Morale », in : *Dictionnaire des concepts philosophiques*, sous la dir. de Michel Blay, Paris : Larousse ; CNRS éditions, 2006, p. 534-535.

_LUKOWSKI, Jerzy, ZAWADSKI, Hubert, *Histoire de la Pologne*, trad. française d'E. Chédaille, Paris : Perrin, 2010.

_MÄHL, Hans-Joachim, *Die Idee des Goldenen Zeitalters im Werk Novalis: Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Heidelberg : C. Winter, 1965.

_MAYER, Mathias, « Stadien auf dem Lese-Weg. Kierkegaard-Lektüren im Ausgang von Rudolf Kassner », in : Gerhard Neumann, Ulrich Ott (éd.), *Rudolf Kassner. Physiognomik als Wissensform*, Fribourg en Brisgau : Rombach, 1999.

_PIEPER, Annemarie, *Søren Kierkegaard*, Munich : Beck, 2000.

_PLASSERAUD, Yves, *Les Etats baltiques : Des sociétés gigognes. La dialectique majorités minorités*, nouvelle édition augmentée, Brest : Armeline, 2006.

_“*Rerum Novarum*” : écrit, contenu et réception d'une encyclique. Actes du colloque international de Rome, le 18-20 avril 1991, éd. par l'Ecole française de Rome, Rome, 1997.

_ LEVILLAIN, Philippe, « L'écho des écoles du catholicisme social dans l'Encyclique *Rerum Novarum* », in : *ibid.*, p. 107-131.

- _ BOUTHILLON, Fabrice, « Les Lumières dans *Rerum Novarum* », in : *ibid.*, p. 51-68.
- _RICOEUR, Paul, « Ethique. De la morale à l'éthique et aux éthiques », in : Monique Canto-Sperber (éd.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 2004, p. 689-694.
- _SCHULZ, Heiko, *Aneignung und Reflexion. I. Studien zur Rezeption Søren Kierkegaards*, vol. 24 der « Kierkegaard Studies », Berlin : De Gruyter, 2011.
- _WEIL, Eric, « morale », in : *Dictionnaire de philosophie*, préface d'A. Comte-Sponville, Paris : Albin Michel ; Encyclopaedia Universalis, 2000, p. 1291-1315.
- _WERNER, Renate, « Ästhetizismus » (auch Ästhetismus), in : *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, tome 1, Berlin : De Gruyter, 1997, p. 20-23.

2. 3. 7. Ouvrages de référence (encyclopédies, dictionnaires)

- _CANTO-SPERBER, Monique (éd.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 2004.
- _ *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, 3^{ème} édition, Turnhout (Belgique) : Brepols, 2002.
- _ *Dictionnaire de philosophie et de théologie thomistes*, P.-M. Margelidon, Y. Floucat (éd.), article « Droit », Les Plans sur Bex : Editions Paroles et Silence, 2011, p. 134-135.
- _GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris : Presses Universitaires de France, ¹⁵2002.

Index des noms

- Alexandre le Grand, 451
 Andrian, Leopold, von, 113, 116, 135, 144, 145, 146, 151, 176, 194, 195, 196, 204, 241, 247, 261, 262, 263, 328, 331, 337, 345, 380, 509
 Aristote, 114, 459, 518
 Auernheimer, Raoul, 137, 139, 140
 Bahr, Hermann, 6, 30, 143, 146, 153, 173, 204, 224, 226, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 247, 261, 330, 337, 484, 497, 501
 Bakounine, Mikhaïl, 432, 519
 Barbusse, Henri, 268, 474
 Bebenburg, Edgar Karg von, 46
 Beethoven, Ludwig van, 178, 275, 281
 Beneš, Edvard, 209
 Benjamin, Walter, 35, 46, 252, 371, 377, 378, 408, 413, 414, 415, 454, 455, 456, 458, 487, 489, 503, 505, 512, 517
 Berdiaev, Nicolas, 124, 431, 433, 434, 436, 437, 519
 Bismarck, Otto von, 178, 189, 196, 199, 201, 202, 203, 204, 483, 516
 Bodenhausen, Eberhard von, 135, 167, 171, 173, 184, 195, 241, 244, 248, 260, 285
 Bonaventure, 419, 441, 496
 Borchardt, Rudolf, 30, 63, 149, 219, 222, 229, 247, 496
 Brecht, Walther, 24, 29, 71, 379
 Buber, Martin, 124, 372, 379, 473
 Burckhardt, Carl Jacob, 165, 380, 428, 435, 460
 Burdach, Konrad, 306, 358, 397, 419, 426, 440, 441, 460, 461, 467, 468, 469, 496
 Calderón de la Barca, Pedro, 26, 28, 250, 252, 255, 259, 260, 277, 279, 280, 281, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 306, 307, 314, 317, 342, 349, 350, 354, 355, 356, 357, 360, 364, 365, 368, 369, 378, 390, 396, 398, 401, 405, 407, 408, 412, 413, 415, 422, 447, 452, 459, 485, 487, 507, 511, 517
 Calzabigi, Ranieri de', 276
 Cesti, Antonio, 277
 Charles I^{er}, 143, 191, 247, 261
 Charles VI de Habsbourg, 164
 Claudel, Paul, 426, 461
 Corneille, Pierre, 280
 Damisch, Heinrich, 261
 Dilthey, Wilhelm, 101, 117
 Donizetti, Gaetano, 281, 435
 Dostoïevski, Fiodor, 242, 243, 381, 430, 431, 432, 433, 434, 436, 452, 489, 519, 520
 Eeden, Frederik van, 223, 224, 225, 229
 Eichendorff, Joseph von, 296, 297, 342, 470, 511
 Engels, Friedrich, 310, 336, 428, 429, 434
 Erhart, Robert, 194, 195, 358, 496
 Eucken, Rudolf, 6, 153, 160, 226, 230, 231, 232, 233, 484
 Eugène de Savoye, 5, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 185, 188, 216, 279
 Fichte, Johann Gottlieb, 231, 233, 284, 501
 Fischer, Otokar, 172, 211, 213, 219, 227, 228
 Freud, Sigmund, 206, 404
 Friedjung, Herinrich, 151
 Frisch, Efraim, 264
 Garrigou-Lagrange, Réginald, 337
 Gehmacher, Friedrich, 261
 Gentz, Friedrich, 187, 188
 George, Stefan, 32, 64, 68, 294, 465, 510, 511, 518, 519
 Gervinus, Georg Gottfried, 270, 275, 518
 Gluck, Christoph Willibald, 276, 278, 279
 Goethe, Johann Wolfgang, 73, 101, 122, 134, 136, 158, 206, 212, 226, 229, 268, 270, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 352, 395, 434, 457, 498, 517
 Gottsched, Johann Christoph, 276
 Gozzi, Carlo, 82, 86
 Grabbe, Christian Dietrich, 447
 Grégoire de Nysse, 131, 415

- Grillparzer, Franz, 97, 132, 197, 206, 239, 240, 363, 446, 476
- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von, 422, 423
- Gryphius, Andreas, 378, 422, 423, 425
- Gundolf, Friedrich, 223, 226, 229
- Gutkind, Erich, 223, 224, 225, 227, 229
- Haydn, Joseph, 205, 206
- Hearn, Lafcadio, 130, 131, 223
- Herder, Johann Gottfried, 178, 212, 256, 282
- Hésiode, 465
- Hoyos, Alexander von, 176, 192, 234
- Joachim de Flore, 441, 467
- Joseph II (Habsbourg-Lorraine), 171, 234
- Kant, Emmanuel, 178
- Kassner, Rudolf, 120, 520
- Ketteler, Wilhelm Emmanuel von, 335
- Kierkegaard, Søren, 54, 60, 120, 121, 122, 123, 482, 520, 521
- Kjellen, Rudolf, 223, 224, 228, 229
- Koerber, Ernst von, 151
- Kraus, Karl, 145, 146, 175, 251, 252, 505
- Kvapil, Jaroslav, 212, 219, 450, 509
- Lassalle, Ferdinand, 336, 404
- Lénine, Vladimir Ilitch, 241, 316, 428, 429, 434, 498
- Léon XIII, 28, 114, 259, 296, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 346, 347, 486, 498
- Lichtenberg, Georg Christoph, 281
- Lohenstein, Daniel Casper von, 458, 517
- Lueger, Karl, 333
- Mann, Thomas, 182, 226, 232
- Marc-Aurèle, 451
- Marie-Thérèse d'Autriche, 5, 161, 164, 165, 167, 170, 171, 174, 186, 211, 216, 515
- Marx, Karl, 310, 336, 429, 434
- Masaryk, Tomáš Garrigue, 209
- Meinecke, Friedrich, 196, 202, 223, 229, 513
- Mell, Max, 71, 372, 379, 426, 454, 458
- Merejkovski, Dimitri, 242, 431
- Michel, Robert, 20, 21, 34, 144, 265, 520, 521
- Moeller van den Bruck, Arthur, 431, 498
- Molière, 145, 260, 280, 281, 475
- Mounier, Emmanuel, 5, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 135, 136, 482
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 206, 255, 260, 261, 263, 268, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 287
- Müller, Adam, 323, 326, 328, 333, 474
- Musil, Robert, 146
- Nadler, Josef, 7, 253, 255, 256, 258, 259, 265, 266, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 277, 281, 282, 288, 512, 515
- Napoléon I^{er}, 162, 203, 434
- Naumann, Friedrich, 6, 208, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 376, 377, 379, 380, 421, 438, 445, 456, 484, 509
- Netchaïev, Sergueï, 432
- Nietzsche, Friedrich, 21, 33, 36, 37, 252, 276, 351
- Origène, 131
- Pannwitz, Rudolf, 137, 139, 141, 219, 239, 508
- Pergolèse, Jean-Baptiste, 281
- Platon, 53, 314, 320, 356, 357, 358, 360, 465, 520
- Proudhon, Pierre-Joseph, 308, 347
- Racine, Jean, 280
- Radetzky, Joseph, 162, 185, 514
- Raimund, Ferdinand, 197, 207
- Redlich, Josef, 143, 144, 151, 173, 191, 196, 214, 244, 263, 328, 330, 376, 430, 497
- Reinhardt, Max, 145, 223, 247, 249, 250, 251, 260, 261, 262, 263, 281, 283, 291, 313, 316, 318, 331, 337, 345, 349, 370, 379, 380, 506
- Renan, Ernest, 201
- Renner, Karl, 151, 331
- Rienzo, Cola di, 441, 467, 469
- Rimski-Korsakov, Nikolai, 281
- Roller, Alfred, 350, 352
- Sauer, August, 270, 273
- Sbarra, Francesco, 277
- Schalk, Franz, 262
- Schiller, Friedrich, 81, 82, 86, 113, 229, 275, 276, 278, 280, 397
- Schlegel, Friedrich, 187, 188
- Schlitter, Hanns, 145, 176
- Schmitt, Carl, 29, 371, 373, 374, 390, 430, 434, 507, 512
- Schnitzler, Arthur, 146, 149, 288, 506, 513
- Schopenhauer, Arthur, 44
- Schröder, Rudolf Alexander, 74, 119, 156
- Schubert, Franz, 268

- Seipel, Ignaz, 323, 331
Shakespeare, William, 41, 97, 206, 272, 280
Simmel, Georg, 22, 223, 255
Spann, Othmar, 323, 328, 329, 330, 486
Spengler, Oswald, 457
Stifter, Adalbert, 197
Stolper, Gustav, 214
Strauss, Richard, 71, 76, 84, 104, 137, 138,
139, 145, 162, 206, 223, 247, 250, 260,
261, 262, 263, 294, 313, 314, 337, 504
Stürgkh, Karl Graf, 143, 192, 199
Tchernychevski, Nikolai, 429
Tepl, Johannes von [= von Saaz, Johannes],
306, 358, 496
Thimig, Helene, 313, 337
Thomas d'Aquin, 53, 114, 115, 131, 339,
346, 357, 419
Troeltsch, Ernst, 224, 225, 231, 232
Virgile, 465
Vogelsang, Karl von, 326, 328, 329, 332,
333, 334, 340, 346, 486, 514, 515
Vossler, Karl, 347
Wagner, Richard, 282, 283, 284, 285, 286,
287, 467
Weber, Max, 371, 379, 385, 390, 419, 420
Wiesner, Friedrich von, 246
Wilson, Woodrow, 209, 246, 264
Zeppelin, Ferdinand von, 178
Zifferer, Paul, 246

Ethique, esthétique et métaphysique dans l'œuvre de maturité de l'écrivain autrichien Hugo von Hofmannsthal

Résumé

L'objet de cette thèse est de mettre en lumière les interrogations éthiques, métaphysiques et esthétiques qui accompagnent la production des œuvres de maturité de l'écrivain autrichien Hugo von Hofmannsthal. Après avoir rappelé ses hésitations initiales entre des conceptions du monde et de l'existence distinctes, ce travail envisage les deux versions de *La Femme sans ombre*. Cette œuvre offre une première expression de son esthétique de maturité dont elle éclaire aussi les fondements métaphysiques. L'expérience de la Première Guerre mondiale, analysée dans le troisième chapitre, conduit Hofmannsthal à élargir le champ de ses réflexions. Son œuvre dramatique devient l'illustration des principes éthiques devant régler les échanges entre les membres d'une même société ainsi qu'entre les peuples d'Europe. *Le Grand Théâtre du monde à Salzbourg*, dont l'examen occupe le quatrième chapitre, pose les linéaments d'une éthique sociale inspirée des principes de la doctrine sociale de l'Eglise. La tragédie *La Tour*, qui est analysée dans le cinquième chapitre, esquisse quant à elle une éthique de l'action politique. Son but est de contribuer au maintien de la paix en Europe tout en aidant les peuples à s'élever à un degré supérieur d'humanité.

Résumé en anglais

This Thesis aims at highlighting the ethical, metaphysical and aesthetic questions that arise in the mature works of the Austrian author Hugo von Hofmannsthal. After having dealt with Hofmannsthal's original dilemma between opposing conceptions of the world and of his own existence, this work considers the two versions of *The Woman without a Shadow*. This opus is the first expression at maturity of his aesthetic whose underlying metaphysical foundation it enlightens.

The experience of First World War, subject of our third chapter, compelled Hofmannsthal to widen the scope of his thoughts. His later plays illustrate which ethical conducts should rule individuals in a given society as well as the peoples in Europe. *The Salzburg Great World Theater* which is the focus of our fourth chapter, sets the pattern of his social ethics inspired by the principles of the social doctrine of the Church. As for *The Tower*, a tragedy which we will deeply analyse in our fifth chapter, it sketches his ethics for political action. The purpose of this play is indeed to advocate peace in Europe while helping nations to achieve higher standard of Humanity.