

Retour aux sources [1992]

Pour désigner les oeuvres dont un auteur s'est inspiré, les livres qui furent ses viatiques, ses initiateurs, ses phares, la philologie recourt au beau mot de «sources». Ce mot, vraiment, n'est pas trop beau, et ne saurait être plus approprié: on ne reproche pas à un fleuve ses sources, à moins de lui dénier la vie même. Un créateur existe par la création qui le précède, tout écrit sur le monde continue l'écriture du monde, dont le commencement n'a pas de lieu: il n'est pas de source de la source même, pas plus qu'on ne trouvera jamais l'«origine» du langage.

Tous les écrivains, même les franc-tireurs et les iconoclastes, s'inscrivent ainsi dans la littérature et se reconnaissent des sources. Mais certains créateurs entretiennent un rapport plus explicite avec ceux qui les ont précédés, ils dialoguent plus constamment avec les morts, ils s'inscrivent avec une volonté plus délibérée dans ce qu'on appelle le monde de la culture. Ils éprouvent un besoin vital de «retour aux sources», quand ils ne ressentent pas la nécessité d'habiter exclusivement ce monde parallèle au monde, cet univers d'évanescence parfaite et de sécurité diamantine, ombre ou lumière du monde réel, cet univers qu'on appelle la littérature. Certains poètes, plus que d'autres, pensent avec Mallarmé que le monde est fait pour aboutir à un Livre, ou, mieux encore, que le monde ne fut jamais abouti, jamais sensé, jamais réel que dans les livres. Hofmannsthal est de ceux-là.

La femme sans ombre est un conte. Première «source», évidemment, et non la moindre. Source lointaine s'il en est, source presque immémoriale, puisque le conte est la forme de récit la plus universelle et la plus ancienne que connaisse l'humanité, y compris et d'abord ses civilisations orales. Le conte n'est-il pas l'ancêtre de toute littérature, la source de toute littérature? En recourant à cette forme, Hofmannsthal remonte le temps jusqu'à l'intemporel; du moins remonte-t-il à des époques bénies où la réalité du monde était indissociable du mythe, du fantastique, du surréel; en ces temps-là, ce qu'on appelle aujourd'hui la fiction ne sentait pas peser sur elle, comme au XX^e siècle, le soupçon de légèreté,

de fausseté ou de frivolité; elle participait au contraire du Réel, avec combien plus d'intensité, d'éminence et de dignité que le récit factuel, historique, prétendument «réaliste». Choisir le conte au XX^e siècle, c'est donc réaffirmer la dignité de l'imaginaire. C'est vouloir conférer, à la littérature apparemment la plus gratuite, la valeur suprême d'une entreprise ontologique, d'une vérité mythique.

Choisir le conte au XX^e siècle, sans intention de s'adresser à des enfants ni d'écrire sur le mode parodique, mais tout au contraire pour exprimer la quintessence de sa vision du monde, c'est vraiment souligner que le merveilleux est le lieu de la plus grande profondeur ontologique. C'est reconnaître au passé comme tel une relation privilégiée avec l'essentiel. Choisir le conte, ce n'est pas seulement aller à une source, c'est donner valeur éminente à la notion même de «source». C'est proclamer enfin que le retour à l'enfance de l'expression humaine est un mouvement vers plus de pureté, plus de vérité. C'est remonter au primordial, au double sens du terme: l'essentiel et l'originel.

S'il en est ainsi, et si Hofmannsthal, pour exprimer son moi profond, éprouve le besoin de remonter *in illo tempore*, vers les origines du moi collectif, s'il confond volontairement (et non sans se trouver en accord de fait avec la psychanalyse, qu'il était bien placé pour connaître), le plus *réel* avec le plus *archaïque*, on ne s'étonnera pas qu'en tête de ses «sources» avouées et conscientes figurent les *Mille et une nuits*, recueil anonyme, sans temps ni lieux bien arrêtés. Les *Mille et une nuits*, mise en abyme d'un imaginaire inépuisable, échappant à tout auteur comme à tout cadre; bruissement originel du langage créateur humain; fabrique murmurante de tous les contes possibles; source des sources.

On peut certes repérer plusieurs points précis sur lesquels *La femme sans ombre* se réfère directement au recueil en question: le thème de l'impératrice-gazelle, par exemple, ou celui de l'eau d'or. Mais à coup sûr, et comme en témoigne un texte que Hofmannsthal lui-même écrivit à la gloire des *Mille et une nuits*, l'essentiel n'est pas l'emprunt de tel ou tel détail; l'essentiel est bien sûr de recourir à certains noms «orientaux» (Barak, Keikobad), d'évoquer certains êtres et certains lieux chargés de sens mythique ou riches de connotations féeriques ou fantastiques (le faucon, la caverne, les Monts de la Lune), de mettre en scène

certaines pouvoirs surnaturels (singulièrement le pouvoir de métamorphose), afin de créer une atmosphère à nulle autre pareille, de donner au lecteur un sentiment de vertige spatial et de profondeur temporelle, bref, de faire scintiller à ses yeux le palais narratif qu'on a soi-même visité, dès son enfance, et régulièrement revisité dans son adolescence et son âge mûr, avec une fascination toujours neuve.

«Dans la jeunesse de notre coeur, dans la solitude de notre âme, nous nous trouvâmes dans une très grande ville, mystérieuse, menaçante et attirante comme Bagdad et Bassora», écrit Hofmannsthal dans son hommage aux *Mille et une nuits* (un texte qui date de 1907). Ce qui dès sa tendre jeunesse l'impressionna de manière indélébile, ce ne fut pas tel ou tel récit particulier, mais un *univers*, dans lequel il s'engageait avec des sentiments mêlés «d'angoisse et d'aspiration confuse»¹. Cet univers, si fantastique et pourtant si réel, va figurer, pour sa propre écriture, une manière d'idéal: «Nous nous mouvons du monde le plus élevé au monde le plus bas (...), et c'est une seule humanité qui nous entoure. (...) Nous sommes parmi les esprits, les magiciens, les démons et (...) nous nous sentons chez nous»²: idéal d'unicité de l'oeuvre, rêve d'une puissance expressive qui confère à tous les degrés de l'être (et surtout aux régions les plus immatérielles de cet être), la même réalité palpable, la même intensité de vie. Et, plus essentiel encore: «Aucune parure n'est voulue, aucune référence à une chose plus haute, aucun symbole. Pas d'autre symbole tout au moins qu'un symbole qui devrait servir à peindre le monde sensible d'une façon encore plus sensible, le monde vivant avec encore plus de vie»³. L'idéal, cette fois-ci, paraît bien inaccessible, non seulement à Hofmannsthal, mais à tout auteur de conte moderne; inaccessible par définition: le drame de la modernité, c'est bien que le symbole ne peut plus y être inconscient de lui-même; qu'il ne peut plus surgir, dans l'écriture, comme pure efflorescence du monde sensible. Ce n'est pas défaut de talent,

¹ Cf. H. von Hofmannsthal, «Les Mille et une nuits», trad. par Albert Kohn, in *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, Gallimard, 1980, p. 165.

² *Id.*, p. 167.

³ *Id.*, p. 170.

mais situation d'une modernité qui ne peut s'oublier elle-même, ni se comporter comme si elle n'avait pas, dans l'acte même de sa naissance, disjoint le logos du mythos.

Même si l'on trouve excessif le jugement de Hermann Broch sur *La femme sans ombre* («conte de fée d'artiste qui n'a ses racines dans aucun mythe populaire»⁴), on est forcé de reconnaître que *l'intention* symbolique, et la conscience même de cette intention, sont présentes d'un bout à l'autre du récit. Et l'on ne peut ignorer qu'à l'ère moderne, à l'ère du «désenchantement du monde», un conte, si sincère soit-il, et quand il répondrait à la volonté la plus profonde de son auteur — à la volonté même de ne pas contrôler son propre imaginaire, et de se laisser descendre inconsciemment à ses propres sources, si l'on ose ce paradoxe — un conte ne saurait préserver, avec les symboles qu'il met en oeuvre, la relation pure, naïve et spontanée qui se manifeste avec tant d'éclat dans *Les Mille et une nuits*. Il ne suffit pas d'invoquer le récit oriental, d'en disposer les signes sur la page moderne, pour retrouver, *ipso facto*, l'innocence originelle et la fusion première de la vie immédiate avec sa signification symbolique. Parler des «sources» de Hofmannsthal, c'est donc aussi parler de ce qu'il ne saurait atteindre que sur le mode de la perte: c'est reconnaître la dimension nostalgique de son oeuvre tout entière.

Cependant, après les *Mille et une nuits*, avec lesquelles le librettiste de Richard Strauss entretient une relation directe, vitale et douloureuse, d'autres oeuvres, beaucoup plus proches de lui dans le temps, vont tracer les chemins de la *Femme sans ombre*; d'autres oeuvres qui souvent s'étaient elles-mêmes déjà nourries des *Mille et une nuits*, ou de poètes persans comme Hafiz ou Omar Khayyam. Loin d'avoir inventé l'orientalisme littéraire, on sait que Hofmannsthal en est plutôt l'un des ultimes représentants, après moult écrivains romantiques. Pour s'en tenir au monde germanique, le Goethe du *Divan oriental-occidental* n'est pas le moindre de ses prédécesseurs. Et *La flûte enchantée*, dont notre auteur disait

⁴ Cf. H. Broch, «Hofmannsthal et son temps», in *Création littéraire et connaissance*, trad. d'Albert Kohn, Gallimard, coll. Tel, p. 175.

lui-même vouloir fournir, avec *La femme sans ombre*, une manière d'«analogie»⁵, ne fut pas sans offrir à son imaginaire un modèle d'oeuvre «initiatique» aux parfums d'Orient.

Si nous portons maintenant notre attention sur le *thème* qui donne son titre au récit de Hofmannsthal (la perte de l'ombre), nous découvrons que ce thème si riche en significations psychologiques, symboliques et religieuses, est aussi vieux que l'humanité, donc aussi vieux que les contes... immémorial, lui aussi. En 1914, au moment même où le poète achevait le texte de l'opéra (mais bien avant qu'il ne termine celui du récit), le psychanalyste Otto Rank, dans un essai sur *Le Double*, étudia, d'un point de vue ethnographique autant que psychologique, ce thème de l'ombre perdue⁶, qui nourrit les mythes et les récits de mainte culture, dans toutes les parties du monde. Rank établit que la perte de l'ombre symbolise peu ou prou l'angoisse de perdre son l'âme.

J'ignore si Hofmannsthal a lu l'ouvrage de son compatriote (ce qui n'a rien d'impossible ni même d'improbable). Quoi qu'il en soit, notre auteur n'avait pas besoin de cette lecture pour rencontrer, dans les livres, le thème de l'ombre perdue: dans le seul monde germanique et la seule période romantique, le *Peter Schlemihl* de Chamisso et les *Contes de la nuit de la Saint-Sylvestre* de Hoffmann, oeuvres qui lui étaient l'une et l'autre bien connues, racontent une aventure d'ombre ou de reflet perdus. Hofmannsthal n'a eu qu'à se pencher sur sa mémoire pour y trouver tout le nécessaire.

Cependant, l'existence de ces diverses «sources» n'ôte rien à l'originalité de *La femme sans ombre*, dont l'intérêt, bien évidemment, réside dans le sens et l'accent nouveaux que l'auteur saura donner à ce thème immémorial. Ne l'a-t-il pas choisi, ou ne s'est-il pas senti choisi par lui comme un musicien fasciné par un groupe de sons dont la structure est à la fois très simple et très riche de possibles (à la manière de B-A-C-H)? A partir de ces quelques

⁵ Cf. la *Lettre à R. Strauss* du 20 mars 1911, citée in H. von Hofmannsthal, *La femme sans ombre*, traduction et postface de J.-Y- Masson, Verdier, 1992, p. 140.

⁶ Cf. à ce sujet la préface de P. Péju à A. von Chamisso, *Peter Schlemihl*, José Corti, 1989, pp. 81-82.

notes, il put élaborer, comme l'avaient fait d'autres compositeurs, ses propres variations, bâtir son propre univers. Le thème de la perte de l'ombre, à l'état brut, avant toute variation, signifie un manque, ni plus ni moins. C'est dire qu'il revêt un sens à la fois très profond mais très vague. Au gré des écrivains, ce manque se précisera; il deviendra perte de l'identité, de la fécondité, de l'argent, du pouvoir, de la patrie, de l'unité intérieure, de la normalité, du sens...

Voici par exemple la variation Chamisso. Elle est elle-même polysémique: l'auteur de *Peter Schlemihl* refusait de donner à la mésaventure de son héros une interprétation limitative; cependant, à lire son récit, on est sensible à sa tonalité ironique, apitoyée. La perte de l'ombre, pour Schlemihl, entraîne, plus que la damnation, l'errance et l'exil. Elle lui vaut d'acquérir des pouvoirs surnaturels ou surhumains, mais lui interdit d'accéder au simple amour, au simple bonheur. Privé d'identité substantielle, il pleure devant la porte fermée de la vie. Il est Juif errant, Hollandais volant.

Voici maintenant la variation Hoffmann (qui cite Schlemihl et se place explicitement sous son invocation). Ici la perte de l'ombre devient perte du reflet, mais garde, selon l'auteur lui-même, la même signification fondamentale⁷. La malédiction qui frappe Erasme, dans les *Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre*, se révèle plus franchement atroce que le malheur de Schlemihl. Perdre son reflet, c'est le prix à payer pour un bonheur littéralement diabolique, dans les bras d'une Julietta qui n'est rien de moins que l'alliée de Satan; et ce bonheur, le malheureux Erasme, sauvé *in extremis*, était en passe de le payer du meurtre de sa femme et de son enfant. Chez Chamisso, on gémit dans les limbes; chez Hoffmann, on hurle dans l'Enfer.

Tels sont les deux textes essentiels qui, dans la littérature romantique allemande, proposent leur variation sur le thème de l'ombre perdue. Mais il faut évoquer également une autre «source» de *La femme sans ombre*: Carlo Gozzi, et sa *Donna serpente* — cette pièce

⁷ Il en ira différemment chez Hofmannsthal, pour qui l'ombre seule sera le signe de notre présence réelle dans le monde, tandis que le reflet n'est que notre double narcissique, dont la perte serait plutôt bénédiction que malheur. Cf. à ce propos les remarques de J.-Y. Masson, *loc. cit.*, pp. 151-152.

qui permit à un tout jeune compositeur allemand inconnu, nommé Richard Wagner, de réaliser son premier opéra, *Les fées* (et si Wagner fut aiguillé sur Carlo Gozzi, c'est grâce à la lecture d'un certain Hoffmann...). A vrai dire, le dramaturge vénitien ne propose pas une variation sur le thème de la perte de l'ombre, mais sur le thème encore plus général de la privation d'humanité: *la Donna serpente* raconte l'histoire d'une fée éprise d'un mortel. Pour qu'un tel amour soit vivable, il est nécessaire que la fée renonce à son immortalité — ou que l'homme y accède. Si l'immortalité apparaît comme un manque, ce n'est pas parce qu'elle prive la fée de sa propre identité mais parce qu'elle la coupe du monde des humains. La pièce de Gozzi n'est donc nullement l'histoire d'une transgression punie, mais la simple aventure d'un amour impossible entre deux êtres issus de deux mondes différents. A la fin, d'ailleurs, ce n'est pas la fée qui devient mortelle, c'est son amant qui accède à l'immortalité.

Ainsi traité, le thème de la «privation d'humanité» semble fort étranger au thème de la «perte de l'ombre». Mais ce que Gozzi va suggérer à Hofmannsthal, c'est de transformer la perte de l'ombre en *absence* d'ombre; c'est de faire de la perte un manque originel, et non circonstanciel. La fée de Gozzi n'est pas une ancienne humaine privée de sa chère finitude, c'est une immortelle qui songe, par amour, à s'humaniser. Il en ira de même pour l'impératrice de *La femme sans ombre*. Mais le coup de génie de Hofmannsthal, sa contribution propre au traitement du thème, c'est alors de présenter comme une tragédie de la perte une situation pourtant naturelle et «native». C'est de donner à l'immortelle une douleur et des aspirations de mortelle.

Chez Chamisso comme chez Hoffmann, la tragédie était celle d'une dépossession dont est victime un humain qui transgresse, pour le meilleur et surtout pour le pire, les limites de sa condition. A l'aide de Gozzi, Hofmannsthal modifie profondément les données, puisque son héroïne aspire à l'incarnation et rêve de *conquérir*, non de retrouver l'ombre absente. Or, faut-il le dire, cette «impératrice» n'est malgré tout rien d'autre que l'expression symbolique d'une âme terrestre (l'âme, si l'on veut, de Hofmannsthal lui-même). Si bien que le tragique de son aventure est encore infiniment plus poignant que celui des héros de Hoffmann ou de Chamisso: l'«impératrice», tout bien interprété, *est* une âme humaine. Elle a donc bel et bien

perdu son ombre. Mais la perte est si complète qu'elle efface jusqu'à son propre souvenir. Plus rien ne rattache l'«impératrice» au monde humain, sinon sa douleur d'être immortelle, son rapport paradoxalement nostalgique à une humanité qu'elle est censée n'avoir jamais connue dans sa chair.

On l'a compris: l'immortalité que l'«impératrice» voudrait tant quitter, ce n'est rien d'autre que cet état indicible, effroyable, dont la menace pesa sur toute la vie de Hofmannsthal, cet état qui fait perdre aux objets les plus simples du monde leur substance et leur réalité, leur forme et leurs couleurs, cet état que le poète appelle lui-même, dans les *Lettres d'un voyageur à son retour*, non pas la mort, mais bien «la non-vie»⁸. Oui, l'immortalité de l'impératrice, c'est la non-vie, l'interdiction de la présence au monde. L'absence d'ombre, c'est l'impossibilité d'avoir des enfants, et de s'inscrire ainsi dans l'existence commune; l'impossibilité de connaître cette pérennité qui, plus réelle que toute vie immortelle, est impartie aux humains; l'impossibilité de se prolonger dans ses descendants. La seule immortalité qui vaille, ce sont les humains qui la détiennent, eux qui peuvent se continuer de génération en génération, et faire de l'acte d'amour un acte de vie. Le seul pouvoir de l'impératrice, en revanche, c'est celui de ne pas mourir, et sa seule façon de ne pas mourir consiste à ne pas vivre.

On a beaucoup dit que l'expérience initiatique de *La femme sans ombre* évoquait l'expérience platonicienne et plotinienne de conquête de l'unité, voire de la saisie extatique de l'unicité du monde. Sans nul doute, un certain platonisme est à compter parmi les «sources» de Hofmannsthal. Mais le moins que l'on puisse dire est que le poète traite le thème platonicien comme un compositeur dodécaphonique traite une série de sons sous sa forme «renversée»: dans le *Banquet* de Platon, Socrate prend pour signe du désir d'immortalité l'attrait sexuel et la procréation. Mais il s'agit là, à ses yeux, d'un succédané d'immortalité. La procréation, dans la conception platonicienne, n'est que l'image matérielle de la création, ou les prémisses, dans le monde sensible, de l'immortalité que nous sommes appelés à conquérir

⁸ Cf. *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, p. 193.

dans le monde intelligible. Et la véritable fécondité n'est pas celle des corps qui s'unissent pour engendrer d'autres corps, c'est évidemment celle des âmes. C'est en nous élevant, par l'abstraction, au-dessus des réalités d'ici-bas, que nous atteindrons à la plénitude de l'Être.

Or Hofmannsthal, dans *La femme sans ombre*, propose exactement l'inverse: l'âme humaine, selon lui, n'aspire pas à l'immortalité, mais à la mortalité. L'«impératrice» éprouve et comprend que l'éternité n'est pas notre destinée la plus haute ni la plus juste; elle reconnaîtra que notre seul accès au Réel, c'est l'amour terrestre, créateur d'une descendance; que l'initiation suprême de l'être humain, c'est d'accepter la simple condition humaine... Bien sûr, la plupart des hommes et des femmes se marient, sont plus ou moins heureux, ont beaucoup d'enfants, et ne s'aperçoivent même pas qu'ils franchissent ainsi de prodigieuses étapes initiatiques. La route de leur vérité suprême, ils la parcourent comme un trajet banal. Hofmannsthal n'en veut pas moins nous persuader, et se persuader qu'il n'est pas d'autre destin, sinon l'exil dans le désert de la «non-vie». Lui-même a traversé l'épreuve de cette non-vie, que d'aucuns voudraient appeler immortalité; il mesure avec une douleur indicible toute la richesse et la dignité du sort commun, qu'il ne voulait pas partager. Telle est maintenant sa sagesse.

Comment se fait-il cependant qu'un tel «message», un telle façon de rabattre sur la quotidienneté le parcours initiatique platonicien, ne nous paraisse pas, en dépit du talent de l'auteur, décevant et quelque peu «bourgeois»? C'est que *La femme sans ombre*, alors même que son aventure se termine dans le bonheur conjugal et la réconciliation générale, maintient pour le lecteur, au delà de sa conclusion, une tension à jamais irrésolue. Car une telle oeuvre est un paradoxe vivant: dans la forme du conte, elle prétend dire adieu au conte; avec tous les prestiges de l'irréel, elle veut rendre hommage au réel; avec toutes les ressources de la conscience et de la distance intérieure, elle se voudrait chant à la gloire de la spontanéité pure; avec tous les prestiges de la poésie, elle voudrait nous rendre à l'univers prosaïque. Hofmannsthal, s'il avait réellement, totalement adhéré à son propre «message», n'aurait pas écrit ce texte-là. Il n'aurait plus écrit du tout. Pour notre bonheur, il n'a pu faire que son texte ne soit tout entier nostalgie. Chez ses prédécesseurs, la perte de l'ombre était douleur. Chez

Hofmannsthal, la conquête de l'ombre est peut-être douleur plus vive encore, et l'on continue à se demander, longtemps après l'avoir lu, si cette «non-vie» qui pèse tant à l'impératrice n'était pas plus précieuse que la vie.

A coup sûr, nous percevons l'unité secrète de cette oeuvre déchirée, la seule unité qu'elle atteigne vraiment, et qui est d'ordre esthétique. La *forme* y est magnifiquement indissociable du *thème*: de même que le recours au conte est un geste de nostalgie, mouvement amoureux mais désespéré vers une époque humaine où le récit fusionnait avec la morale du récit, et le symbole avec la vie immédiate, de même, pourrait-on dire, l'idée de placer le sens suprême de l'existence humaine dans le simple accord avec la vie spontanée, cette idée, elle aussi, relève de la nostalgie. Le *choix* de la spontanéité, la renonciation de la conscience à elle-même, l'abandon volontaire de la distance intérieure, autant de contradictions dans les termes. Autant d'impossibilités. De même que le plus grand des génies, au XX^e siècle, ne peut pas écrire un conte comme ceux des *Mille et une nuits*, de même le plus profond des poètes ne peut pas adhérer, *puisqu'il la vise*, à la pure spontanéité de l'existence. L'oeuvre de Hofmannsthal, sur le plan formel comme sur le plan thématique, est un «retour aux sources». Et la preuve douloureuse, nostalgique, splendide, qu'un tel retour est impossible.

*