
Dame Kobold (1920) de Hugo von Hofmannsthal et son modèle : *La dama duende* (1629) de Pedro Calderón de la Barca

Dame Kobold (1920) von Hugo von Hofmannsthal und *La dama duende* (1629) von Pedro Calderón de la Barca als Vorlage und Modell

Dame Kobold (1920) by Hugo von Hofmannsthal and its source: *La dama duende* (1629) by Pedro Calderón de la Barca as model

Morgane Kappès-Le Moing



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/382>

DOI : 10.4000/ceg.382

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 5 avril 2017

Pagination : 123-134

ISBN : 979-10-320-0103-5

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Morgane Kappès-Le Moing, « *Dame Kobold* (1920) de Hugo von Hofmannsthal et son modèle : *La dama duende* (1629) de Pedro Calderón de la Barca », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 72 | 2017, mis en ligne le 05 octobre 2018, consulté le 27 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/382> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.382>

Tous droits réservés

Dame Kobold (1920) de Hugo von Hofmannsthal et son modèle : *La dama duende* (1629) de Pedro Calderón de la Barca

Morgane KAPPÈS-LE MOING

Université Jean-Monnet, Saint-Étienne

« S'il est un auteur qui, depuis le début du Romantisme, a toujours reçu justice hors de son pays, c'est bien le dramaturge espagnol du Siècle d'or don Pedro Calderón de la Barca¹. » C'est ainsi que Didier Souiller ouvre son livre *Calderón et le grand théâtre du monde*. On pourrait ajouter que, déjà avant le Romantisme, Calderón connaissait un destin européen, comme en atteste l'étude qu'Henry Sullivan a consacré à la réception de cet auteur dans les pays de langue allemande². Mais il est vrai que c'est seulement à partir du Romantisme que Calderón a été traduit directement de l'espagnol vers l'allemand. Friedrich Schlegel, puis Johann Gries offrent de remarquables versions des textes caldéroniens. D'ailleurs, comme l'a montré Egon Schwarz, la traduction de Gries a été la seule voie d'accès, pour Hofmannsthal, au texte de *La dama duende*³.

Cette œuvre de 1629 appartient aux comédies de cape et d'épée, qui mettent en scène des personnages issus de la moyenne noblesse, emportés par une intrigue d'amour et d'honneur compliquée, dans un cadre urbain symboliquement labyrinthique. Le dénouement est invariablement heureux et permet le rétablissement de l'ordre grâce au mariage des amants. Si la pièce de Calderón, la plus célèbre de ses comédies de cape et d'épée, a suscité de nombreuses études⁴,

1. Didier Souiller, *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF, 1992, p. 5.

2. Henry W. Sullivan, *Calderón in the German lands and the Low countries: his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. Le livre a été traduit en espagnol par Milena Grass: *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Francfort / Madrid, TPT, 1998.

3. Egon Schwarz, *Hofmannsthal und Calderón*, 'S -Gravenhage, Mouton, 1962, p. 12 (« Bei seiner Lektüre des spanischen Dichters hat er sich immer irgendwelcher Übersetzungen bedient, sei es derjenigen des Fitzgerald ins Englische oder der deutschen von Gries »).

4. On peut ainsi citer quelques uns des nombreux travaux consacrés à cette pièce: Frederick A. De Armas, « Mujer y mito en el teatro clásico español: *La viuda valenciana* y *La dama duende* », *Lenguaje y texto*, n°3, 1993, p. 57-72; Anthony Close, « Novela y comedia de Cervantes a Calderón: el caso de *La dama duende* », in Aurora Egido (dir.), *Lecciones calderonianas*, Zaragoza, Iberocaja, 2001, p. 33-52; Philippe Meunier, « *La dama duende* de Calderón de la Barca ou quatre rencontres pour un galant », in Philippe Meunier, Jacques Soubeyroux (dir.), *Stratégies de l'encuentro et du desencuentro dans les textes hispaniques*,

il n'en est pas allé de même pour *Dame Kobold*, que Hofmannsthal termine en 1920⁵. D'autres textes du même auteur et d'inspiration caldéronienne sont plus connus⁶, au premier plan desquels on trouve bien entendu *La Tour*, élaborée à partir du célèbre drame philosophique *La vie est un songe*⁷.

Le chef-d'œuvre caldéronien a fasciné d'autres dramaturges autrichiens avant Hofmannsthal. Grillparzer a ainsi écrit *Der Traum ein Leben*, dont le titre proclame une évidente filiation⁸. Hofmannsthal travaille donc dans le sillage du grand dramaturge, qu'il admire et dont il juge le rôle essentiel dans la définition et la préservation de l'esprit national autrichien, surtout après l'effondrement de l'Empire. Il écrit par exemple :

Dans les époques de trouble, tout Autrichien qui réfléchit reviendra à Grillparzer, et ce pour deux raisons : d'abord parce que, quand le monde chancelle, nous trouvons un refuge en revenant en pensée auprès de nos ancêtres, afin de nous assurer auprès d'eux, qui sont maintenant entrés dans la paix éternelle, de la présence de ce qu'il y a en nous aussi d'indestructible⁹.

Guidé par Grillparzer et « par son [propre] amour, tout autrichien, pour l'héritage des siècles d'or¹⁰ », Hofmannsthal se tourne vers la Monarchie Catholique des

Saint-Étienne, PUSE, 2008, p. 197-211 ; John E. Varey, « *La dama duende* de Calderón : símbolos y escenografía », in Javier Aparicio Maydeu (dir.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, vol. II, p. 227-251 ; Lilian von Walde Moheno, « De desorden y trasgos en *La dama duende* », in Aurelio González (dir.), *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, México DF, El Colegio de México, 2002, p. 169-186.

5. Outre l'étude déjà mentionnée d'Egon Schwarz, il faut remarquer l'intéressant travail de Marie-Josèphe Lhote, *Comédies de Hugo von Hofmannsthal*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1994.
6. Hofmannsthal écrit, en 1897, *Le Petit Théâtre du monde* puis fait représenter, en 1922, son *Grand théâtre du Monde de Salzbourg* ; ce sont là deux références au *Grand théâtre du monde*, le plus célèbre *auto sacramental* de Calderón.
7. Le dramaturge autrichien a commencé à traduire *La vie est un songe* au début du XX^e siècle, avant d'aboutir à *La Tour* en 1927, étudiée par Walter Benjamin, « *La Tour* de Hugo von Hofmannsthal », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, vol. II.
8. Si Calderón a intéressé Grillparzer, le créateur de la *comedia nueva*, Lope de Vega, l'a fasciné. On peut consulter à ce propos le travail d'Arturo Farinelli, *Grillparzer und Lope de Vega*, Berlin, E. Felber, 1894 ainsi que les études plus récentes de Martín Adel, « Franz Grillparzer : ¿el Calderón de la literatura austriaca? », *Revista de Filología alemana*, n°Extra 1, 2009, p. 25-34 ; María Luisa Esteve Montenegro, « El drama histórico de Lope de Vega y la *Judín von Toledo* de Franz Grillparzer. Reflejo del canón español en la literatura alemana », *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, n° 11, 2006, p. 99-106 ; José Ramón Martín Largo, *La judía de Toledo : desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, Madrid, Brand, 2000.
9. Hofmannsthal, « L'héritage politique de Grillparzer » in *Œuvres en prose*, Paris, La Pochotèque, 2010, p. 670.
10. Magris dit à propos de *Das Kleine Welttheater, Jedermann, Das Salzburger große Welttheater* et de *Der Turm* : « Son sens profond du théâtre, sa fidélité à la tradition, la fascination métahistorique de la parabole religieuse ont poussé Hofmannsthal vers ce genre, et ce qui y a également contribué, c'est son amour, tout autrichien, pour l'héritage des siècles d'or, cette admiration aristocratique de la « royauté » qui le poussait, comme l'a écrit Curtius, à se faire le contemporain des siècles ennoblis par la tradition, auréolés d'une splendeur majestueuse »,

Habsbourg d'Espagne qui présente bien des points communs avec la défunte Autriche-Hongrie, ne serait-ce que par son déclin politique et son flamboiement culturel, sa passion pour le théâtre et sa fascination baroque pour les insaisissables apparences, mais aussi par le rôle du souverain et de sa foi catholique, clés de voûte d'un immense empire supranational.

Il est alors impossible de ne pas songer aux liens dynastiques qui unissent l'Espagne et l'Autriche. Si Charles Quint, en 1556, divise ses vastes possessions entre son frère Ferdinand, à qui il laisse l'héritage autrichien, et son fils Philippe II, à qui échoient les territoires flamands et ibériques, d'incessants mariages vont consolider l'alliance entre les branches aînée et cadette des Habsbourg, ainsi qu'en témoignent, au Prado et au Kunsthistorisches Museum, les tristes portraits princiers, marqués par les effets d'une consanguinité répétée. Hofmannsthal puise dans l'héritage d'une époque où une grande partie du monde était dominée par les Habsbourg, cette dynastie qui, pendant des siècles, a donné naissance à tous les empereurs du Saint-Empire romain germanique dont l'Empire d'Autriche puis l'Autriche-Hongrie revendique l'héritage symbolique. En contribuant, par cette réappropriation de la culture du Siècle d'or espagnol habsbourgeois, à construire une continuité historique autrichienne millénaire, *Dame Kobold* s'inscrit donc parfaitement dans la « défense et illustration » de l'identité autrichienne » qui caractérise les écrits de Hofmannsthal de 1914 à 1919, selon Jacques Le Rider¹¹.

Le titre, *Dame Kobold*, est un véritable miroir de celui de Calderón, ce qui laisse supposer qu'il s'agit d'une simple traduction. Cela explique sans doute le manque d'intérêt de la critique. En effet, le terme *duende* en espagnol et celui de *Kobold* en allemand, renvoient à un signifié fort proche, à un esprit malicieux, parfois méchant, jouant des tours aux habitants de sa maison¹². Remarquons au passage que la langue française ne possède pas de mot équivalent et que les titres français des traductions calderoniennes sont souvent malheureux, sans qu'on puisse réellement en tenir rigueur au traducteur – si *L'esprit follet* peut séduire, il n'en va pas de même pour *La dame fantôme* ou *La dame lutin*.

Quoi qu'il en soit, alors que le titre de Hofmannsthal annonce une traduction fidèle, le sous-titre rend immédiatement cette idée problématique : *Lustpiel in drei Aufzügen von Calderón. Freie Übersetzung für die Neuere Bühne*. L'autorité de Calderón est posée clairement, tout comme la liberté du traducteur et sa volonté

in Claudio Magris, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, Paris, Gallimard, 1991, p. 280.

11. Jacques Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal. Historicisme et modernité*, Paris, PUF, 1995, p. 189.

12. Le *Diccionario de la Real Academia Española*, en ligne : [<http://lema.rae.es/drae/?val=Duende>], donne du terme *duende* la définition suivante : « Esprit fantastique dont on dit qu'il habite dans certaines maisons et s'y comporte avec malice, causant ainsi désordre et vacarme. Il apparaît sous la forme d'un vieillard ou d'un enfant dans les récits traditionnels » (« Espíritu fantástico del que se dice que habita en algunas casas y que travesa, causando en ellas trastorno y estruendo. Aparece con figura de viejo o de niño en las narraciones tradicionales »). Quant au *Duden*, en ligne : [<http://www.duden.de/rechtschreibung/Kobold>], on peut y lire à propos de *Kobold* : « (im Volksglauben existierender) sich in Haus und Hof aufhaltender, zwergenhafter Geist, der zu lustigen Streichen aufgelegt, zuweilen auch böse und tückisch ist ».

d'actualisation. Hofmannsthal se présente donc comme traducteur et auteur tout à la fois. *Dame Kobold* illustre parfaitement le paradoxe qui définit, selon Jacques Le Rider, le rapport de Hofmannsthal à l'historicisme et à la modernité. En effet, Le Rider qualifie la modernité de Hofmannsthal de « conservatrice (...) sans archaïsme et sans "conservatisme", avec une claire conscience, tout au contraire, de la nécessité de revitaliser la tradition pour pouvoir la conserver. Car une tradition morte ne saurait se conserver¹³ ».

Nous essaierons donc d'analyser ce qui, dans *Dame Kobold*, s'annonce si intimement mêlé : la tradition et la modernité. Autrement dit, nous tenterons de faire la part de ce qui revient à Calderón et de ce qui relève de l'autorité de Hofmannsthal, en tenant compte de la traduction de Gries de 1822¹⁴, qui, unique médiatrice, a forcément influencé certains choix de l'écrivain autrichien. Nous nous demanderons donc comment Hofmannsthal actualise la tradition, l'héritage espagnol, comment et dans quel but il l'adapte au public de son temps.

Pour un hispaniste, il est séduisant de constater que la *comedia*, qui a fait vibrer les Espagnols du XVII^e siècle, est toujours vivante plusieurs siècles plus tard et hors d'Espagne. Il s'agit donc aussi de comprendre cette atemporalité grâce au regard de Hofmannsthal, de définir, indirectement, la modernité de Calderón, bien souvent qualifié de poète de l'Inquisition incarnant les valeurs archaïques de l'Espagne du Siècle d'or.

On peut tout d'abord observer que les personnages et l'intrigue sont identiques dans les deux œuvres, que l'on peut donc résumer de la même façon. Don Manuel arrive à Madrid, où il va être hébergé par son ami Don Juan. À peine arrive-t-il qu'une dame inconnue et voilée lui demande, avant de s'enfuir, d'intercepter un homme qui la suit, ce qui donne lieu à une rixe. L'adversaire se trouve être Don Luis, le frère de Don Juan. Autre hasard incroyable, la belle inconnue n'est autre que Doña Ángela, la sœur de Don Juan et Don Luis, veuve depuis peu. Elle vit chez ses frères qui la tiennent recluse pour protéger l'honneur familial¹⁵. Elle est si coupée du monde que leur hôte, Don Manuel, ne se doute pas de son existence. Mais Doña Ángela n'ignore par la sienne... Pour pénétrer dans la chambre de Don Manuel, elle utilise une porte secrète, dissimulée par une armoire de verre. Le meuble est symbolique : le verre est à l'image du fragile honneur familial dont la jeune femme est dépositaire ; le verre renvoie aussi à la transparence et au refus de voir ce qui est pourtant évident. Le meuble permet l'échange de billets et les rencontres secrètes des deux protagonistes, faisant naître leur amour.

13. Jacques Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal*, p. 12.

14. Johann Diederich Gries (trad.), *Dame Kobold, Schauspiele*, Berlin, Nicolaische Buchhandlung, 1822.

15. On peut remarquer que le rigide enfermement de Doña Ángela, si représentatif de la conception hispanique de l'honneur au Siècle d'or (soumission de la femme à l'autorité masculine, rôle de l'homme dans la préservation d'un honneur reposant entièrement sur la femme) ne doit pas détonner dans la société bourgeoise autrichienne telle que l'a dépeinte Stefan Zweig, qui écrit notamment : « [...]une fille de bonne famille, depuis sa naissance jusqu'au jour où elle quitterait l'autel en compagnie de son mari, devait vivre dans une atmosphère parfaitement stérilisée » (Stefan Zweig, *Le Monde d'hier*, Paris, Le Livre de Poche, 2014, p. 99).

Celui-ci, comme il se doit dans la *comedia*, se voit consacré par un mariage. Parallèlement, Don Juan, le frère aîné de Doña Ángela, aime Doña Beatriz, une parente. Don Luis, le cadet, est le rival malheureux de son frère.

On peut remarquer que Hofmannsthal modifie à peine les noms des personnages¹⁶ et conserve, voire même accentue, l'ancrage dans l'Espagne du Siècle d'or. Les références à Madrid sont plus nombreuses dans le texte autrichien que dans celui de Calderón, compensant, par leur nombre, les fortes connotations que pouvait avoir, pour le public du XVII^e, le nom de la toute jeune capitale espagnole, ayant connu une expansion rapide et parfois problématique. La ville, c'est le labyrinthe où se perdent les personnages confrontés aux apparences trompeuses. Et, tant chez Calderón que chez Hofmannsthal, l'ancrage spatial est renforcé dans le domaine temporel par la référence inaugurale aux fêtes de 1629, célébrant la naissance du prince Baltasar Carlos, héritier très attendu de Philippe IV, immortalisé par Vélasquez. L'Espagne du XVII^e siècle, on l'a dit, présente de nombreuses similitudes avec l'Autriche de la fin du XIX^e siècle. Situer l'intrigue dans ce cadre à la fois symboliquement proche et insurmontablement lointain revient à annoncer le propos universel de *Dame Kobold*. La pièce dit quelque chose qui vient de loin mais qui prend tout son sens au début du XX^e siècle.

Si l'intrigue, les personnages, le lieu et le temps sont identiques, la première différence qui frappe le lecteur est celle du langage, bien souvent simplifié chez Hofmannsthal par rapport à la traduction de Gries, qui cherche, pour sa part, à reproduire fidèlement le texte calderonien. Cette simplification a été étudiée de façon convaincante par Egon Schwarz, qui explique ainsi la plus grande épaisseur psychologique des personnages de *Dame Kobold*. Il déclare tout d'abord que le dramaturge autrichien a repris des fragments entiers du texte de Gries, dont il a même intégré les erreurs de lecture¹⁷. Il affirme aussi que Hofmannsthal donne à l'oralité une plus grande place. Preuve en est l'abandon de la complexe polymétrie de la *comedia* du Siècle d'or au profit de vers libres, proches de la prose. Preuve en est également l'ouverture de *Dame Kobold*, qui commence par un « Da! » exclamatif fort emblématique¹⁸. Un second exemple, également tiré des travaux de Schwarz, est encore plus significatif : à la fin de l'acte I, Don Manuel et son valet Cosme découvrent le premier billet de Doña Ángela mais, constatant la présence de barreaux aux fenêtres, ils ne parviennent pas à comprendre comment ce mot doux est arrivé là. Chez Calderón, on peut lire :

Don Manuel Con mayor duda me dejás,
y mil sospechas me dan.

Cosme ¿De qué?

Don Manuel No sabré explicallo¹⁹.

16. On peut simplement remarquer que Hofmannsthal transforme le nom de Doña Ángela en Donna Angela, alors que Gries se contente de supprimer l'accent.

17. Schwarz, *Hofmannsthal und Calderón*, p. 44-45 (« [Hofmannsthal behält] oft Fehler und Ungenauigkeiten der Griesschen Übersetzung bei »).

18. *Ibid.*, p. 36.

19. Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 88-89, vers 1041-1043 (« Don Manuel : Tu accrois mes doutes / et ces barreaux font naître mille soupçons. Cosme :

Ces quelques vers, chez Hofmannsthal, sont résumés par une interjection de Don Manuel : « Hm²⁰! ».

Schwarz déclare aussi qu'il arrive au dramaturge autrichien d'allonger le texte caldéronien. Nous pourrions ajouter que cela se produit en suivant une technique d'allers-retours qui circonvient tout éloignement excessif. Autrement dit, l'enchaînement des séquences est identique dans les deux pièces. Mais, quand les personnages dialoguent, des répliques parfaitement originales apparaissent avant de laisser place, de nouveau, à la traduction du texte de Calderón. Ainsi, les personnages s'interrompent mutuellement plus souvent que dans le texte espagnol, laissant s'exprimer leurs émotions même quand cela ne fait pas avancer l'intrigue²¹. Ces décrochages de quelques mots sont minimes ; il en est d'autres qui sont beaucoup plus importants.

À l'acte I par exemple, Don Luis, le frère cadet, vient d'être repoussé par Doña Beatriz. Il s'ensuit un dialogue entre le jeune noble et son valet Rodrigo d'environ soixante-quinze vers chez Calderón. Le même dialogue est presque deux fois plus long chez Hofmannsthal. Dans le texte espagnol, l'échange permet de faire le point sur ce qui vient de se produire et d'annoncer l'intrigue principale. On comprend que la mystérieuse jeune femme du début n'est autre que la sœur de Don Luis et Don Juan, qu'elle vit chez eux et ne va donc être séparée de leur invité que par la fameuse armoire de verre. Don Luis exprime donc l'inquiétude qu'il éprouve pour l'honneur de Doña Ángela et rend son frère responsable de ce danger.

Chez Hofmannsthal, Don Luis manifeste les mêmes préoccupations, mais on peut ajouter qu'il insiste davantage, et avec colère, sur l'inconséquence de son frère. Par ailleurs, il explicite des sentiments qui n'apparaissent pas du tout de la même façon chez Calderón. Il imagine « der hergelaufne Mensch / mit der Schwester Tür an Tür²² » ; il se figure donc un corps à corps, pour lui insupportable, entre Don Manuel et Donna Ángela. Il proclame ensuite sa haine du verre, « das erzverhaßte / Zeug auf Erden²³ », et raconte ses cauchemars de verre brisé, sa hantise d'être lui-même un être de verre monstrueux. Étrange songe, étrange angoisse de la destruction du fragile rempart qui sépare les futurs amants - un rempart que lui-même incarne. Il nous semble que Don Luis, en s'immisçant entre l'invité et sa sœur, exprime le désir angoissé que peut lui inspirer cette sœur, cet objet interdit. Cette supposition peut conduire à considérer que Donna Beatriz, pour laquelle le jeune homme éprouve un amour jaloux, hargneux et non réciproque, est en fait un substitut moralement acceptable de la sœur désirée. En

Que soupçonnes-tu ? / Don Manuel : Je ne saurai l'expliquer »).

20. Hugo von Hofmannsthal, *Dame Kobold, Lustspiele*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1973, vol. IV, p. 175.

21. On peut ainsi remarquer que, chez Hofmannsthal, Don Manuel interrompt Donna Ángela lors de leur première rencontre, d'abord en lui lançant « Ich – hier – Euch? » puis en s'approchant d'elle (*ibid.*, p. 123). Chez Calderón, la jeune femme prononce ses premières tirades sans être interrompue (Calderón, *La dama duende*, p. 53, vers 101-112).

22. Hugo von Hofmannsthal, *Dame Kobold*, p. 141.

23. *Ibid.*

effet, Donna Beatriz est une parente et l'amie intime de Donna Angela. Les deux femmes sont complices, extrêmement proches.

Et pour confirmer les résonances freudiennes du texte de Hofmannsthal, on peut rappeler que Doña Beatriz est aussi l'aimante bien-aimée de Don Juan, le frère aîné. Ce dernier se conduit en véritable chef de famille²⁴ ; c'est en tant que « Oberhaupt des Hauses » qu'il se présente lui-même et que Don Luis le présente²⁵. Le frère aîné prend clairement la place du père²⁶. Calderón suggère la même idée, conformément au code de l'honneur et à l'organisation familiale propre au Siècle d'or espagnol. Mais l'insistance de Hofmannsthal peut de nouveau nous pousser à relier cette composition familiale au complexe d'Œdipe découvert par Freud au tournant des deux siècles.

La figure de la mère est absente de *Dame Kobold*, comme c'est le cas dans *La dama duende* et comme c'est habituel chez Calderón²⁷. Il faut dire cependant que, si Doña Beatriz est présentée comme la « prima », c'est-à-dire la cousine des jeunes gens, dans *La dama duende*, elle apparaît comme leur « Muhme » chez Hofmannsthal. Ce dernier ne fait que réutiliser la traduction de Gries. Il n'en reste pas moins que le terme « Muhme », aujourd'hui archaïque, est polysémique en allemand, et qu'avant de désigner la cousine, il possède le sens de « Tante », renvoyant plus précisément à la sœur de la mère. On peut donc penser que Hofmannsthal, dans cette atmosphère œdipienne, en réutilisant le mot « Muhme » choisi par Gries, fait de Donna Beatriz non seulement un substitut de la sœur désirée, mais aussi un substitut de la mère absente.

Dans la même veine, on peut remarquer le comportement très maternel de Donna Angela. Elle se montre pleine de sollicitude et demande à Don Luis s'il souffre de maux de tête et si elle peut le soulager en lui imposant sa main²⁸. On le voit, plusieurs fils semblent relier la sœur et la cousine à la figure maternelle absente. Et l'on comprend donc que Don Luis, amant rêvé de sa sœur, peut-être aussi de sa mère, et rival malheureux d'un frère qu'il considère ouvertement comme un substitut paternel, est condamné à l'agressivité et à l'impuissance.

Dame Kobold semble désormais bien différente de son modèle calderonien. Pourtant, « un soupçon d'inceste traîne [aussi] dans le théâtre de Calderón », si l'on en croit la critique²⁹. Certains spécialistes considèrent même que ce « soupçon d'inceste » provient d'un événement dont Calderón aurait été témoin : les amours de son frère aîné avec une jeune-fille dont il ignorait qu'elle était

24. Don Juan humilie Don Luis en lui apportant son aide lorsqu'il affronte Don Manuel au début de la pièce (*ibid.*, p. 129). Il lui donne des ordres (*ibid.*, p. 131).

25. « Hier bin ich, das Oberhaupt / dieses Hauses » (*ibid.*, p. 284). « (...) Meinen einzigen Bruder, / der das Oberhaupt des Hauses, / handeln (...) » (*ibid.*, p. 137).

26. Donna Angela dit voir son père quand elle regarde son frère (*ibid.*, p. 246 : « Wenn er so / zu mir spricht, dann steht mein Vater / vor mir »).

27. Souiller, *Calderón et le grand théâtre*, p. 131 (« La critique a souvent observé que le rôle si trouble et si envahissant des Pères avait pour corollaire la presque disparition de la figure de la Mère »).

28. Hugo von Hofmannsthal, *Dame Kobold*, p. 146.

29. Souiller, *Calderón et le grand théâtre*, p. 128.

sa demi-sœur. Les amants auraient été sévèrement punis par un père en réalité coupable d'amours illégitimes³⁰. Il est évidemment impossible de déterminer, plusieurs siècles plus tard, la véracité d'un fait qui n'a pu faire la fierté de ses protagonistes, mais nous pouvons cependant constater que l'inceste, de façon évidemment allusive, est effectivement présent dans *La dama duende*. Ainsi, à l'acte I, Doña Ángela, déplorant la sévère réclusion que lui imposent Don Juan et Don Luis, se dit « con dos hermanos casada », c'est-à-dire « mariée à deux frères³¹ ».

Hofmannsthal n'invente donc rien. Lorsqu'il semble s'écarter du texte caldéronien, il le fait en développant des éléments déjà présents. Il témoigne par là d'une lecture dont la finesse et la modernité sont fascinantes, puisque son interprétation va au-devant de la critique caldéronienne actuelle. Par ailleurs, la transformation qu'il impose à la langue de Gries laisse plus de place aux émotions et aux sentiments des personnages. Chez Calderón, leurs répliques et leurs actes sont régis par le *decoro*, principe capital du théâtre du Siècle d'or, imposant que chaque personnage parle et agisse selon sa condition. Chez Hofmannsthal, chaque personnage semble doté d'une certaine autonomie. En cela, il semble parler et agir d'une façon proche du public de son temps. Cela pouvait avoir une portée didactique indirecte. Au début du XX^e siècle autrichien, Hofmannsthal rend tout simplement accessible une pièce du XVII^e siècle espagnol, adoptant donc un propos « éducatif³² ».

S'il est impossible d'examiner tous les cas de divergences et de convergences entre Calderón et Hofmannsthal, on peut cependant étudier la principale différence entre les deux œuvres. Cette différence est préparée par la construction de la pièce de Hofmannsthal. Nous avons dit que les séquences s'enchaînaient de façon identique dans les deux textes. Il convient à présent d'ajouter que les décrochages se font cependant de plus en plus longs et que les sujets de dialogues impliquant les mêmes personnages deviennent progressivement fort différents. On peut notamment citer un exemple intéressant : chez Calderón, au début de l'acte III, lorsque Don Manuel est finalement introduit chez Doña Ángela, il se lance dans une longue célébration stéréotypée de sa beauté solaire³³. Chez Hofmannsthal, il s'emporte, croyant qu'il n'est pour elle qu'un simple divertissement³⁴. En des circonstances identiques, les réactions sont donc on ne peut plus opposées.

Comment l'idée de cette colère est-elle venue à Hofmannsthal ? On peut remarquer que Gries met plusieurs fois le terme de « Liebchen » dans la bouche de Don Manuel, qui définit ainsi ce que représente, selon lui, pour Don Luis. La traduction semble infidèle : le mot « dama », employé par Calderón est plus

30. Alexander A. Parker, « Segismundo's Tower: a Calderonian Myth », *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX, 1982, p. 249-250.

31. Calderón de la Barca, *La dama duende*, p. 64, vers 392.

32. Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal*, p. 29.

33. Calderón de la Barca, *La dama duende*, p. 135-136, vers 2294-2332.

34. Hofmannsthal, *Dame Kobold*, p. 234-235.

noble, moins léger ; il n'est absolument pas familial. Non seulement Hofmannsthal reprend la traduction de Gries, mais il semble l'interpréter et s'en servir pour modifier la réaction du personnage caldéronien. Don Manuel est amoureux de Donna Angela mais pense être le jouet d'une femme aux mœurs légères et se met très logiquement en colère.

Plus tard, à la fin de l'acte III, chez Calderón, Doña Ángela révèle enfin son identité à Don Manuel : il la prenait pour l'amante de Don Luis, elle lui dit qu'elle est sa sœur. Don Luis est sur le point de trouver la jeune femme en compagnie de Don Manuel, il va la croire déshonorée ; la vie de Doña Ángela est donc en danger. Don Manuel est alors prisonnier d'un dilemme typique du Siècle d'or : doit-il défendre sa bien-aimée au risque de trahir l'hospitalité dont il a bénéficié ?

Chez Hofmannsthal, la difficulté à laquelle est confronté Don Manuel est autre : face au même danger, le protagoniste ignore toujours quel lien unit Donna Angela et Don Luis. Comme on l'a dit, les apparences laissent même penser que Donna Angela est l'amante de Don Luis, voire même de Don Luis et de Don Juan. Étant donné qu'elle apparaît comme une femme légère aux yeux de Don Manuel, il est sur le point de se laisser tromper par le jeu des apparences. Et pourtant, il fait le choix de défendre sa bien-aimée ; il fait le choix de la croire. Cette foi, cette confiance qu'il lui accorde, Donna Angela la lui avait réclamée dès le début de l'acte III, en répétant avec insistance le verbe « glauben³⁵ ». *Dame Kobold* est donc l'histoire d'un couple qui décide de s'aimer et de se faire confiance en dépit des apparences³⁶.

Il est remarquable que le développement de ce thème – les apparences trompeuses et la nécessité de la foi – s'inscrit dans la lignée baroque, et dans celle de Calderón en particulier. Dieu est la Vérité qui ne se donne pas à voir et qu'il faut choisir malgré tout, malgré tous les attraits du monde sensible. Cette idée n'est pas explicite dans *La dama duende*, mais elle hante le théâtre caldéronien et, dans les pièces profanes, comme celle qui nous occupe, le quiproquo omniprésent, les errances et les erreurs des personnages relèvent de ce regard baroque sur le monde³⁷.

On voit donc de nouveau que, même quand il semble s'écarter de Calderón, Hofmannsthal ne le trahit pas. Cette idée se confirme si l'on constate que la foi, apparemment profane, amoureuse, que réclame Donna Angela à Don Manuel, possède en réalité une dimension sacrée, et ce bien qu'elle ne s'inscrive pas dans le cadre strict d'une orthodoxie catholique : ainsi par exemple, la jeune femme compare la quête amoureuse de son amant à celle de Perceval³⁸. En développant la dimension sacrée de l'amour, Hofmannsthal, hanté par l'idée du *altes Reich* catholique, se réapproprie, par cet aspect aussi, l'héritage de la monarchie

35. *Ibid.*, p. 236-237 puis 241. À la fin de l'acte III, Don Manuel déclare lui aussi à Don Luis à propos de Donna Angela : « und, obwohl ich sie nicht kannte, / hat sie mir sich anvertraut » (*ibid.*, p. 279).

36. Marie-Josèphe Lhote qualifie cette innovation de « trait de génie » (*Comédies*, p. 124).

37. « Le théâtre profane du quiproquo est encore le reflet du grand théâtre du monde », in Souiller, *Calderón et le grand théâtre*, p. 294.

38. Lhote, *Comédies*, p. 141.

catholique espagnole, pour laquelle Calderón, d'ailleurs ordonné prêtre en 1651, a composé tant d'*autos sacramentales*.

Cette quête, qui anime tous les personnages, les mène au mariage, mais ce mariage, plus qu'une fin conventionnelle, nous semble être, chez Hofmannsthal, le résultat d'une réflexion sur la féminité et la masculinité respectives des personnages. On observe que le terme « *mujer* » de Calderón, qui signifie « femme », a presque toujours été traduit par « *Weib* », et non par « *Frau* » dans le texte de Hofmannsthal, qui préfère ainsi un mot insistant sur l'identité sexuelle du personnage, sur sa féminité essentielle³⁹. On peut faire le lien avec le texte caldéronien, dans lequel Doña Ángela, refusant les définitions galantes de Don Manuel, refusant de lui révéler son identité, affirme sa féminité essentielle. Elle dit en effet : « que una *mujer* soy y fui », c'est-à-dire « je fus et je suis une femme⁴⁰ ».

Dans le cas de la masculinité, cette réflexion est surtout menée à l'aide d'un contre-exemple, en prenant appui sur le personnage de Don Luis. Alors qu'on a souligné l'épaisseur psychologique des personnages de Hofmannsthal, on serait aussi tenté, paradoxalement, de dire que Don Luis, dans le texte autrichien, est finalement un personnage plus simple que chez Calderón : ses désirs et ses angoisses en font le méchant de l'histoire. On sait qu'il est violent, emporté ; Donna Angela laisse entendre que c'est un assassin⁴¹. En revanche, Don Manuel, malgré son impulsivité initiale, va sentir sa masculinité fondre au contact de la beauté solaire de Donna Angela. Le personnage déclare en effet, dans une comparaison très caldéronienne :

[...] daß sie schön ist wie die Sonne
und daß alle meine Mannheit
schwach wie Schnee hinschmelzen möchte,
wenn sie auf mich scheint.⁴²

Sa masculinité fond pour mieux se transformer. On peut remarquer, d'ailleurs, que les motifs de la mort et de la renaissance ne sont pas absents de la pièce quand il s'agit des deux personnages principaux⁴³. Par opposition à un Don Luis monolithique et négatif, Don Manuel évolue, se métamorphose, s'accomplit.

Quant à Don Luis, c'est aussi le perdant par excellence. Alors que Don Manuel et Donna Angela finissent par se rencontrer véritablement à la fin de la pièce, Don Luis, qui a été si bavard jusque-là, se voit couper la parole par son frère aîné, entre dans l'obscurité, se tourne vers le mur puis disparaît sans bruit. On se

39. On peut lire dans le *Duden* la définition suivante du terme *Weib* : « (veraltend) Frau als Geschlechtswesen im Unterschied zum Mann », en ligne : [<http://www.duden.de/rechtschreibung/Weib#Bedeutung2>]. En cela, l'écrivain reprend, encore une fois, un choix de Gries, mais ce choix prend tout son sens dans le contexte de la pièce autrichienne.

40. Calderón de la Barca, *La dama duende*, p. 136, vers 2355.

41. Hofmannsthal, *Dame Kobold*, p. 262.

42. *Ibid.*, p. 248.

43. Donna Angela est rapprochée du phénix renaissant de ses cendres au début de l'acte III (*ibid.*, p. 241). Et, de façon drôle mais significative, Cosme compose l'épithète de son maître à la fin de l'acte II (*ibid.*, p. 232).

rappelle alors que, dès l'acte I, Donna Beatriz lui a brutalement fermé la porte de sa propre maison, l'excluant ainsi prophétiquement. Don Luis est donc le reflet négatif de Don Manuel.

Par ailleurs, à l'acte II, Donna Angela lui reproche de ne pas combattre l'amour qu'il éprouve pour Donna Beatriz, dont il ne reçoit que du dédain. « Sei ein Mann, Don Luis, ein Mann⁴⁴ », lui enjoint-elle. Don Luis n'est pas véritablement un homme, et c'est pour cela qu'il se mure littéralement dans l'échec. L'un de ses propos est intéressant. Il s'écrie à l'acte III à propos des femmes en général : « Hexen ohne Scham, / Weiber, Weiber, Fluch der Erde⁴⁵! ». Sa haine des femmes semble l'empêcher de devenir un homme, alors que Don Manuel, au contraire, croit en l'amour d'une femme qui a foi en lui et semble ainsi s'accomplir.

On peut remarquer, grâce aux travaux d'Egon Schwarz, que l'auteur autrichien n'évoque l'Espagne ni dans sa correspondance ni dans ses journaux ; il ne fait quelques allusions à Calderón qu'à propos de son propre travail de création⁴⁶. De ces rares remarques ressort l'admiration de Hofmannsthal pour la masculinité des personnages caldéroniens. « Solche Männer, durchaus männlich, hat nur das spanische Theater⁴⁷ », écrit-il par exemple en 1917 à propos d'une tragédie de Calderón. Il semble probable que cette admiration ait donné lieu à la réflexion que l'on vient d'évoquer, ainsi qu'aux nuances introduites dans le personnage masculin de Don Manuel.

On peut aussi penser que cette réflexion est peut-être née d'une petite liberté prise par Gries en traduisant Calderón. Chez ce dernier, à l'acte II, quand Beatriz quitte la scène, exaspérée par Don Luis, Doña Ángela lui reproche son manque de « valor », c'est-à-dire de courage⁴⁸. Gries traduit par « Mannsinn » : « Fehlt denn aller Mannsinn dir⁴⁹ ? » lui demande-t-elle, pointant la faille du personnage, qui n'apparaît pas de cette façon chez Calderón, mais qui a dû orienter ou confirmer la construction du Don Luis de Hofmannsthal.

On peut donc affirmer, pour conclure, que Hofmannsthal respecte la structure de la pièce caldéronienne, dont il s'éloigne cependant par des décrochages plus ou moins importants, qui l'amènent, notamment, à renforcer la complexité des relations qui unissent la fratrie Don Luis / Don Juan / Donna Angela. Ces décrochages finissent par déboucher sur une significative modification, non dans l'ordre des séquences, mais dans celui des événements qui s'y déroulent. Hofmannsthal affirme ainsi la nécessité de la foi, de la confiance, pour arriver à une vraie rencontre, à l'amour.

44. *Ibid.*, p. 194.

45. *Ibid.*, p. 278.

46. La rareté de ces références à l'Espagne semble confirmer l'hypothèse selon laquelle Hofmannsthal procède à une réintégration de l'Espagne dans le patrimoine culturel autrichien : l'Espagne contemporaine ne l'intéresse aucunement ; c'est l'Espagne des Habsbourg, qu'il considère autrichienne, qui suscite son attention.

47. Cité par Schwarz, *Hofmannsthal und Calderón*, p. 11.

48. Calderón de la Barca, *La dama duende*, p. 102, vers 1365.

49. Johann Diederich Gries (trad.), *Dame Kobold*, p. 89.

Il revient cependant toujours au texte original, auquel il a accédé grâce à la traduction allemande de Gries, dont il a intégré, parfois, les libertés ou les inexactitudes. La lecture parallèle des trois textes, de Calderón, Gries et Hofmannsthal, révèle comment se produit un progressif éloignement, et ce malgré la puissance d'attraction du modèle. Cet éloignement progressif n'enlève rien, malgré tout, à la volonté de fidélité de l'auteur autrichien qui, grâce au fort ancrage de sa pièce dans la cadre de la monarchie catholique du Siècle d'or, réintègre l'héritage espagnol dans le patrimoine autrichien.

Ce faisant, Hofmannsthal donne à voir la dimension atemporelle de *La dama duende*, qui porte en germe l'histoire de *Dame Kobold*, celle d'un Homme qui devient pleinement Homme en rencontrant une Femme, et d'une Femme qui devient pleinement Femme en rencontrant un Homme.