

La fertilité de l'inexact

Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) citant *La Dama duende* de Pedro Calderón de la Barca dans sa *Dame Kobold* (1600-1681)

Morgane Kappès-Le Moing

 <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=287>

Référence électronique

Morgane Kappès-Le Moing, « La fertilité de l'inexact », *Cahiers du Celec* [En ligne], 11 | 2017, mis en ligne le 07 juin 2023, consulté le 29 juin 2023. URL : <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=287>

Droits d'auteur

CC BY 4.0

La fertilité de l'inexact

Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) citant *La Dama duende* de Pedro Calderón de la Barca dans sa *Dame Kobold* (1600-1681)

Morgane Kappès-Le Moing

PLAN

Fidélité et créativité

Fidélité créative

Créativité fidèle

Citations cachées

Lorsque Hofmannsthal cite Gries sans savoir qu'il ne cite pas Calderón

TEXTE

1 « Le problème fondamental de l'œuvre de Hugo von Hofmannsthal, [c'est que] la tradition et l'innovation s'y mêlent si intimement qu'il est généralement impossible d'apprécier la part de l'une sans mesurer la part de l'autre¹ » déclare Jacques Le Rider. Apprécier la part de la tradition, mesurer celle de l'innovation, c'est ce que l'on tentera de faire en étudiant les liens unissant la comédie écrite par Hofmannsthal en 1920, *Dame Kobold*², et une pièce de 1629 du dramaturge espagnol Pedro Calderón de la Barca, *La Dama duende*³. Dans la refondation d'œuvres anciennes, Hofmannsthal n'en est pas à son coup d'essai, et son intérêt pour Calderón n'est pas une nouveauté. Les *autos sacramentales* caldéroniens, ces pièces religieuses allégoriques, l'intéressent particulièrement, puisqu'il écrit, en 1897, *Le Petit Théâtre du monde* puis fait représenter, en 1922, son *Grand Théâtre de Salzbourg* ; ce sont là deux références au *Grand Théâtre du monde*, le plus célèbre *auto* de Calderón. La plus connue des *comedias* caldéroniennes, *La Vie est un songe*, a également passionné le dramaturge autrichien, qui commence à la traduire au début du XX^e siècle, avant d'aboutir à *La Tour* en 1927, une véritable recreation riche d'influences diverses.

2 *La Dama duende*, quant à elle, ne semble pas posséder la dimension philosophique des œuvres précédentes puisqu'elle appartient aux co-

médies de cape et d'épée, avec ses personnages de la moyenne noblesse, entraînés dans une intrigue d'amour et d'honneur symboliquement labyrinthique. Cette pièce n'en est pas moins l'une des plus célèbres de Calderón⁴, alors que la *Dame Kobold* de Hugo von Hofmannsthal a connu un destin plus obscur⁵. Le titre autrichien, qui est un véritable miroir du titre espagnol, laisse supposer qu'il ne s'agit que d'une traduction, et c'est là, sans doute, la cause de cette désaffection.

- 3 L'allemand permet en effet un calque parfait de l'espagnol. Le terme *duende* en espagnol et celui de *Kobold* en allemand renvoient à un signifié proche, à un esprit malicieux, parfois méchant, jouant des tours aux habitants de sa maison. La langue française, malgré sa proximité latine avec l'espagnol, ne possède pas de mot équivalent et les titres français des traductions caldéroniennes sont souvent malheureux : on peut citer, pour s'en convaincre, *L'Esprit follet*, *La Dame fantôme* ou encore *La Dame lutin*.
- 4 Le titre de Hofmannsthal est donc une citation directe et fidèle, néanmoins problématisée par le sous-titre : *Lustspiel in drei Aufzügen von Calderón. Freie Überetzung für die Neuere Bühne*, c'est-à-dire *Comédie en trois actes de Calderón. Traduction libre pour la scène plus moderne*. L'expression de « traduction libre » est problématique. En effet, d'après ce sous-titre, l'œuvre ne se résume pas à une vaste et fidèle citation dont la seule inexactitude, déjà significative il est vrai, serait la langue. On peut donc se demander comment Hofmannsthal, dans le corps de son texte, cite Calderón. Quand crée-t-il ? Quand cite-il ? Quand conserve-t-il la pièce de Calderón ? Ce questionnement simple en engendre un autre : peut-on réellement poser cette antinomie – citer et conserver *versus* inventer et modifier ? N'est-il pas possible de conserver en inventant ? Et le cas échéant, comment est-ce possible ?
- 5 Cette problématique se complique encore si l'on considère que Hofmannsthal n'a accédé à Calderón qu'à travers une traduction, celle que Johann Gries a publiée en 1822⁶. Autrement dit, *Dame Kobold* n'est pas une traduction, mais la réécriture d'une traduction. Comme le texte de Gries est réputé pour sa fidélité, on peut penser qu'en citant Gries, Hofmannsthal ne fait que citer Calderón dans une version allemande. On verra cependant que le texte de Gries comporte des

inexactitudes, parfois volontaires, mais probablement accidentelles dans certains cas. On tentera donc aussi de définir le rôle de ces inexactitudes, que l'on peut parfois qualifier d'erreurs, dans la fidélité et la créativité de Hugo von Hofmannsthal.

Fidélité et créativité

- 6 Cette fidélité est d'abord perceptible dans la reprise des grandes lignes de l'intrigue : Don Manuel arrive à Madrid et une dame l'aborde, lui demandant d'intercepter un homme qui la suit. Ce dernier se trouve être Don Luis, le frère de Don Juan, l'hôte de Don Manuel. Par ailleurs, la mystérieuse dame n'est autre que Doña Ángela, la sœur de Don Luis et Don Manuel. Veuve, elle vit chez ses frères, si coupée du monde que Don Manuel ne se doute pas de son existence. Mais Doña Ángela n'ignore pas 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 évident. Le meuble est aussi fort pratique, permettant l'échange de billets et les rencontres secrètes des deux protagonistes. L'amour naît et se voit consacré par l'annonce d'un mariage. Parallèlement, Don Juan, le frère aîné, aime Doña Beatriz, une parente, et Don Luis, le cadet, est son rival malheureux.

Fidélité créative

- 7 L'examen de citations du texte original par Hofmannsthal peut à la fois confirmer et nuancer la fidélité que la reprise de l'intrigue semble mettre en évidence. Ce texte original est pour lui, il convient de le rappeler, la version allemande de Gries qu'on ne rapprochera du texte de Calderón que lorsque les écarts seront significatifs.
- 8 Ces citations prennent différentes formes. Il y a dans le texte de Hofmannsthal des reprises exactes de Gries, mais celles-ci sont rares : il se produit généralement de légères modifications au moins. Il arrive fréquemment, même lorsque le sens est presque identique, que les mots changent. Nous pouvons ainsi examiner le tout début de la pièce, qui a été étudié de façon convaincante par Egon Schwarz dans

son ouvrage *Hofmannsthal und Calderón*⁷. Chez Gries, Don Manuel déclare :

*Nur um eine Stunde haben
Wir verfehlt die Festlichkeiten,
Womit heut die hochgesinnte
Stadt Madrid die Taufe feiert
des Infanten Balthasar*⁸.

Pour une heure seulement nous
avons manqué les festivités,
par lesquelles aujourd'hui la très noble
ville de Madrid fête le baptême
de l'Infant Balthazar.

9 Hofmannsthal préfère lui faire dire :

*Da ! Zu spät um eine Stunde
und versaümt das Schaugepränge,
Umzug, Fest und Zeremonie,
so Madrid aufstellt zur Taufe
des Infanten Balthasar*⁹.

Et voilà ! Trop tard pour une heure
et voici manqués le grand faste,
le défilé, la fête et la cérémonie,
c'est ainsi que Madrid célèbre le baptême
de l'Infant Balthazar.

10 Le mot initial du texte autrichien est particulièrement programmatique : ce « da », qui équivaut, dans ce cas, à « et voilà » en français, souligne le parti pris de l'oralité chez Hofmannsthal, qui adopte par ailleurs les vers libres et abandonne, par conséquent, la polymétrie caractéristique du théâtre espagnol du Siècle d'or, que Gries a tenté de reproduire jusque dans le schéma des rimes. On peut aussi noter que « da » est particulièrement expressif puisque ce mot suffit à révéler la déception des personnages. Egon Schwarz remarque aussi l'assouplissement des structures grammaticales : ni le pronom personnel sujet ni l'auxiliaire n'apparaissent dans le texte de Hofmannsthal, qui est, en outre, plus concret, puisqu'il développe le mot « festi-

vités » en évoquant « le grand faste, le défilé, la fête et la cérémonie » qui ont marqué le baptême de l'Infant.

11 Hofmannsthal conserve certains mots de Gries mais choisit aussi une forme d'expression nouvelle, qui insiste sur l'essentiel, c'est-à-dire, dans le cas que l'on vient de citer, sur le faste extraordinaire déployé à Madrid et la déception des personnages. Il ne modifie pas vraiment le sens du texte original, mais en développe certains aspects.

12 Il arrive aussi, à l'inverse, que le sens d'un mot change, mais que ce mot soit préservé. Ainsi, chez Gries, Don Luis déclare à sa cousine Beatriz qu'il regrette de la voir submergée par l'inquiétude :

Don Luis
con phantastisch leerem Gram¹⁰

Don Luis
par un chagrin imaginaire et vide

13 Chez Hofmannsthal, le même adjectif, *phantastisch*, est appliqué à Beatriz elle-même, que Don Luis qualifie de :

*höchst phantastische Beatriz*¹¹

très étrange Beatriz

14 Le terme, dans la bouche de Don Luis, devient franchement critique. D'ailleurs, quelques vers plus loin, dans une structure analogue, le personnage qualifie Doña Beatriz de *seltsam*, de « bizarre » et, de façon plus générale, il va insister sur la fourberie de celle qu'il déteste parce qu'il n'a pas réussi à s'en faire aimer. En somme, Hofmannsthal met à profit une autre acception de l'adjectif *phantastisch* pour servir sa construction originale du personnage de Don Luis, jaloux et vil, clairement négatif, alors que ce n'est le cas ni chez Calderón ni chez Gries. Et ce choix de préserver certains mots, même quand le dramaturge autrichien fait évoluer leur sens, démontre bien sa volonté de fidélité.

Créativité fidèle

- 15 Dans les exemples précédemment cités, bien que des modifications aient été apportées, l'original est facilement reconnaissable. Il est d'autres cas où la citation est plus implicite et donne lieu à un travail de récréation plus élaboré. Ainsi, lors de la première rencontre entre Doña Ángela et Don Manuel, lorsque la jeune femme surgit pour demander de l'aide au gentilhomme, elle prononce treize vers suivis chez Calderón, et donc aussi chez Gries. À l'issue de cette tirade, Don Manuel et son serviteur Cosme expriment leur étonnement extrême. Le valet se demande si c'est une femme ou un tourbillon. Calderón lui fait dire :

¿Es dama o es torbellino¹² ?

Est-ce une dame ou un tourbillon ?

- 16 Gries, quant à lui, met dans la bouche du valet l'interrogation suivante :

Ist ein Weib das, ist's ein Sturmwind¹³ ?

Est-ce une femme, est-ce une tornade ?

- 17 Ces quelques mots de Cosme sont repris de façon presque exacte par Hofmannsthal qui fait dire à Cosme :

Ist ein Weib das, ist's ein Windstoß¹⁴ ?

Est-ce une femme, est-ce une bourrasque ?

- 18 Cette citation presque fidèle sert de conclusion à une scène originale du dramaturge autrichien. En effet, chez Hofmannsthal, non seulement Ángela ne dit que dix vers, au lieu des treize vers de Calderón et de Gries mentionnés précédemment, mais elle se voit aussi interrompue deux fois par son interlocuteur. La première fois, Don Manuel s'exclame :

Don Manuel : Ich – hier – Euch¹⁵ ?

Don Manuel : Moi – ici – vous ?

19 Son interruption exprime la stupeur que seul Cosme manifestait dans les textes de Calderón et de Gries.

20 La deuxième fois, il l'interrompt sans rien dire : il s'approche simplement d'elle ; Doña Ángela le repousse alors, sans toutefois refuser ses avances. Elle annonce en effet la suite heureuse de leurs amours grâce à une expression en trois parties dont le rythme correspond d'ailleurs de façon fort symbiotique à celui de la tirade stupéfaite de Don Manuel que l'on vient de citer. Doña Ángela dit en effet :

Später – dann, vielleicht – einmal¹⁶ !

Plus tard – alors, peut-être – un jour !

21 Cette douce promesse apparaît déjà chez Calderón et a fidèlement été traduite par Gries. Dans son avant-dernier vers, Doña Ángela déclare dans le texte espagnol :

que podrá ser que algún día¹⁷...

il se pourrait bien qu'un jour...

22 Autrement dit, point de trahison, Hofmannsthal s'appuie sur une tirade du valet, qu'il cite avec une relative précision, pour exprimer l'émotion de Don Manuel. Il crée à partir d'éléments qui existent déjà.

23 On a remarqué que les personnages prononcent moins de vers suivis chez Hofmannsthal, ce qui implique forcément plus d'échanges, plus d'interactions. Par ailleurs, comme c'était déjà le cas dans les premiers vers de l'œuvre, examinés précédemment, le verbe disparaît parfois, les mots se bousculent pour traduire l'émotion dans sa spontanéité. Nous voyons donc confirmée notre hypothèse selon laquelle Hofmannsthal recherche une grande expressivité, qui, paradoxalement, peut même devenir silencieuse et se résumer à un geste. Cela

rappelle la méfiance de l'écrivain autrichien vis-à-vis du langage, exprimée notamment dans la célèbre *Lettre de Lord Chandos*¹⁸.

- 24 Sans s'éloigner du texte original, en le transformant mais en encadrant ses transformations à l'aide de citations, Hofmannsthal insiste donc sur l'émotion des personnages. Et cela, probablement dans le but de toucher le public, de susciter son émotion. Plusieurs aspects vont en ce sens, comme par exemple l'ajout de didascalies soulignant l'unique enfermement de Doña Ángela, un enfermement qui ne peut qu'indigner les contemporains de l'écrivain autrichien¹⁹. De même, Hofmannsthal supprime les références qui étaient évidentes pour le public du XVII^e espagnol mais qui auraient été obscures pour celui du XX^e autrichien. Ainsi, chez Calderón et chez Gries, Cosme, dans ses premiers vers, cite Mira de Amescua, grand dramaturge du Siècle d'or, inconnu dans l'Autriche de Hofmannsthal²⁰ ; le Cosme de *Dame Kobold* omet donc de le mentionner. Hofmannsthal écrit bien pour « la scène plus moderne », comme il le dit dans le sous-titre de son oeuvre. Transmettre suppose de toucher et de se faire comprendre, et non seulement de retranscrire fidèlement ; la transmission suppose la créativité, ainsi qu'un certain sens pédagogique²¹.

Citations cachées

- 25 On peut remarquer que la fidélité de Hofmannsthal devient de plus en plus lâche au fur et à mesure qu'avance l'intrigue. Il arrive en effet de plus en plus fréquemment que le texte autrichien s'éloigne de celui de Gries et de Calderón. Dès le premier acte, quand Don Luis se retrouve seul avec son valet Rodrigo, le texte, au lieu de devenir plus court, comme c'était le cas dans l'exemple précédent, devient plus long. La personnalité de Don Luis, dont on a déjà souligné le caractère négatif, s'exprime alors. Le jeune homme manifeste des sentiments de jalousie et de haine envers son frère et sa sœur, et l'on peut penser que, dans le contexte créé par les découvertes freudiennes, Hofmannsthal met en place un schéma familial œdipien, faisant de Don Luis un personnage condamné à l'échec car incapable de surmonter le désir que lui inspire sa sœur et la rancune jalouse qu'il éprouve pour son frère aîné²².
- 26 Chez Calderón et chez Gries, la rancœur du cadet vis-à-vis de son aîné existe déjà : Don Luis reproche à Don Juan d'accueillir Don Ma-

nuel et de mettre ainsi en danger l'honneur de leur sœur. En revanche, la dimension œdipienne n'est évidemment pas du tout aussi marquée puisqu'elle ne peut être volontaire, mais, déjà chez Calderón, Doña Ángela se dit :

con dos hermanos casada²³

mariée à deux frères

- 27 Et c'est sur cette citation, littéralement traduite par Gries, que Hofmannsthal semble développer le personnage de Don Luis. Il s'appuie sur une tirade lointaine, qu'il fait disparaître comme telle mais qui, en filigrane, envahit l'œuvre. Bref, Hofmannsthal semble annoncer, dès le début du XX^e siècle, la critique littéraire de la fin du XX^e, dont un représentant dira : « un soupçon d'inceste traîne dans le théâtre de Calderón²⁴ ».
- 28 On le voit, la créativité et la fidélité de Hofmannsthal permettent la naissance d'une œuvre suffisamment moderne pour transmettre des éléments clés du texte de Calderón, que Hofmannsthal rend vivants. De là à dire que c'est lorsque Hofmannsthal crée qu'il sert finalement le plus loyalement Calderón, il n'y a qu'un pas qu'il est bien tentant de franchir. C'est en inventant, et parce qu'il cite Calderón quand il invente, que Hofmannsthal permet la transmission de *La dama duende*.
- 29 Cette volonté de transmettre s'inscrit dans le contexte historique autrichien de 1920. Avec la première Guerre Mondiale, qui provoque la désintégration de l'Empire, l'écrivain s'attache, par de multiples écrits, à définir l'esprit national autrichien menacé par le cataclysme. Les empires s'écroulent mais les idées restent : voilà ce que la transmission de l'héritage de l'Espagne du Siècle d'Or illustre merveilleusement, voilà à quoi sert l'actualisation de la *comedia*. Cette actualisation est favorisée, en Autriche, par deux facteurs. On peut dire, tout d'abord, que la Monarchie catholique des Habsbourg d'Espagne offre de multiples points communs avec l'Autriche-Hongrie d'avant-guerre, de par son caractère composite, de par la religion et l'appartenance familiale d'un souverain qui joue le rôle d'une clé de voûte. Et puis, avant Hofmannsthal déjà, l'héritage espagnol est assimilé par la littérature autrichienne. En effet, Franz Grillparzer (1791-1872) s'est déjà intéressé au théâtre du Siècle d'Or. Il a surtout travaillé sur Lope de

Vega²⁵, mais l'une de ses œuvres porte un titre des plus caldéroniens, puisqu'elle s'intitule *Der Traum ein Leben*, soit *Le songe, une vie*, allusion évidente à *La Vie est un songe*. Non seulement Hofmannsthal connaît l'œuvre de Grillparzer, mais Grillparzer est pour lui un modèle. Ainsi, en 1915, il lui consacre un bref essai, *L'Héritage politique de Grillparzer* qui s'ouvre par ces mots :

- 30 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'indestructible²⁶.

Lorsque Hofmannsthal cite Gries sans savoir qu'il ne cite pas Calderón

- 31 On a examiné, pour l'instant, quelques exemples de Hofmannsthal citant le texte de Calderón, en précisant qu'il se référait en fait à la version allemande de Gries, mais sans établir de différence fondamentale entre le texte original espagnol et sa traduction allemande. En effet, conformément à sa réputation, la version de Gries a semblé suffisamment fidèle pour ce faire. Il est pourtant plusieurs cas où Hofmannsthal cite Gries sans savoir qu'il ne cite pas Calderón.
- 32 On peut être frappé, lors d'une première lecture de *Dame Kobold*, par une expression très germanique dans un texte qui préserve largement, voire qui accentue l'atmosphère hispanique, notamment par plusieurs références à Madrid et par le nom des personnages qui reste presque inchangé²⁷. Ainsi, lorsque Doña Ángela et Isabel quittent la chambre de Don Manuel, où elles ont pénétré pour la première fois en repoussant l'armoire de verre, la servante déclare :

Nun, Schränkchen, dreh dich.

À présent, petite armoire, tourne sur tes gonds.

- 33 La formule évoque un conte de Grimm, *Tischchen deck dich*, soit *Petite table, sois mise*²⁸. Il faut noter qu'il ne s'agit pas d'une invention de Hofmannsthal, mais de Gries, qui prétend ainsi traduire l'expression d'Isabel dans le texte caldéronien :

Alacena me fecit.

L'armoire m'a été utile.

L'armoire m'a faite.

- 34 Notons au passage l'humour de Calderón, qui crée une tirade pseudo savante en mélangeant l'espagnol et le latin²⁹. Gries, quant à lui, traduit cette fausse citation latine par un clin d'œil à la culture populaire germanique. En utilisant une seule langue, il perd la dimension comique du mélange hispano-latin et malgré tout, Hofmannsthal reprend le texte de Gries. Sait-il qu'il n'est pas fidèle au texte caldéronien ? On peut en douter. Quoi qu'il en soit, cette fidélité sans doute naïve doit pousser le lecteur à effectuer une triple lecture attentive et critique vis-à-vis de la version allemande de Gries.
- 35 Sur le plan de l'intrigue, cette triple lecture met en évidence deux décrochages importants entre le texte de Calderón et celui de Hofmannsthal. Chez Calderón, au début de l'acte III, lorsque Don Manuel entre finalement chez Doña Ángela, il se lance dans une longue célébration stéréotypée de sa beauté solaire. Chez Hofmannsthal, il s'emporte, croyant qu'il n'est pour elle qu'un simple divertissement. En des circonstances identiques, les réactions sont donc extrêmement opposées.
- 36 On peut penser qu'une reprise aveugle de Gries a provoqué, ou du moins encouragé ce changement. En effet, dans l'intrigue de Calderón comme dans celle de Hofmannsthal, Don Manuel s'interroge sur l'identité de la mystérieuse dame qui parvient à déposer des billets dans sa chambre fermée. Il ne lui vient pas à l'esprit qu'il pourrait s'agir de la sœur de ses hôtes, dont il ignore l'existence. Dans le texte espagnol comme dans le texte autrichien, Don Manuel pense qu'il peut s'agir de la bien-aimée de Don Luis, susceptible d'accéder aux différentes pièces de la maison de son amant. Chez Calderón, Don Manuel utilise le mot « dama », soit « dame », pour définir ce que représente, selon lui, Doña Ángela pour Don Luis.

- 37 On peut remarquer, au passage, que Don Manuel suppose, entre Don Luis et sa bien-aimée imaginaire, une proximité physique qui déshonorerait une véritable « dama ». On peut aussi constater que cette proximité physique ne le rebute aucunement, puisqu'il entretient avec elle une correspondance amoureuse secrète. Il semble exister, chez Calderón, un décalage entre la morale officielle, qui pousse les frères à enfermer leur sœur pour protéger leur honneur, et la vie réelle, qui apparaît à demi-mot³⁰. Cette vie réelle, c'est Doña Ángela se promenant dans les rues de Madrid à l'insu de ses frères ; c'est Doña Beatriz courtisée de nuit par Don Juan ; c'est enfin, comme on l'a dit, Don Manuel imaginant sans répugnance ni étonnement une relation physique entre la dame qu'il courtise et l'un de ses hôtes. Ce décalage a peut-être poussé Gries à commettre une infidélité finalement logique. En effet, le traducteur, pour rendre le mot « dama », au lieu de choisir « Dame », comme dans son titre, *Dame Kobold*, préfère le mot « Liebchen », qu'il met dans la bouche de Don Manuel.
- 38 Or « Liebchen », qui peut équivaloir à « petite chérie » en français, est, avec son diminutif, un mot de la langue familière qui, dans ce contexte, peut laisser supposer des mœurs légères que le terme « dama » n'évoque absolument pas. Hofmannsthal reprend ce terme de « Liebchen ». Il cite Gries sans savoir qu'il ne cite pas Calderón, et cette citation naïve le pousse sans doute à développer les connotations de sa citation. Si Don Manuel suppose que Doña Ángela n'est que la « petite chérie » de Don Luis, il est logique qu'il pense être un simple amusement pour cette femme aux mœurs légères, et non un véritable amour.
- 39 En tout cas, cette modification, et tout ce qui l'accompagne, donne lieu à un deuxième décrochage significatif dans l'intrigue de Hofmannsthal par rapport à celle de Calderón. Chez ce dernier, Doña Ángela révèle son identité à Don Manuel avant qu'il fasse le choix décisif de la protéger contre son frère jaloux et furieux. Cette révélation facilite évidemment le choix du gentilhomme. Chez Hofmannsthal, Don Manuel ne sait pas qui est Doña Ángela quand il décide de la défendre. Il choisit donc de l'aimer et d'avoir confiance en elle, en l'amour qu'elle lui porte, et ce en dépit des apparences qu'on vient d'évoquer. C'est là, selon Marie-Josèphe Lhôte, spécialiste des comédies de Hofmannsthal, la principale rupture dans la construction de la pièce autrichienne par rapport à son modèle espagnol³¹. L'originalité

est donc fondée sur une inexactitude - sans doute volontaire et en tout cas absolument cohérente - de Gries ainsi que sur la fidélité de Hofmannsthal à Gries. Autrement dit, grâce à une inexactitude de la traduction, la fidélité conduit paradoxalement le dramaturge autrichien à l'originalité.

- 40 Il est une autre inexactitude de Gries, qu'on est plutôt tenté de qualifier d'erreur. Chez Calderón, à l'acte II, Doña Beatriz, exaspérée par Don Luis, quitte la scène. Doña Ángela reproche alors sa couardise à son frère :

*¡Qué tan poco valor tengas
que esto quieras oír y ver³² !*

Que tu aies si peu de *courage*
pour accepter d'entendre et de voir cela.

- 41 Chez Gries, la notion de courage disparaît :

*Fehlt denn aller Mannsinn dir ?
Hören magst du dies und sehn³³ ?*

Te manque-t-il toute *virilité* ?
Te plaît-il d'entendre et de voir cela ?

- 42 À la place de l'idée de courage, apparaît celle de virilité, certes fort proche mais qui a pu orienter Hofmannsthal dans la construction originale du personnage de Don Luis. D'ailleurs, dans la scène équivalente, chez l'écrivain autrichien, l'écart avec le texte caldéronien s'accroît encore puisque Doña Ángela enjoint à son frère :

Sei ein Mann, Don Luis, ein Mann³⁴ !

Sois un homme, Don Luis, un homme !

- 43 Doña Ángela souligne donc la totale absence de virilité de son frère. Or, chez Hofmannsthal, ce qui semble être un détail prend une dimension bien plus importante, puisque, outre les décrochages dans l'intrigue déjà mentionnés, l'originalité de *Dame Kobold* s'articule au-

tour d'une réflexion sur le masculin et le féminin que l'erreur de Gries a forcément encouragée. En effet, Don Luis, le méchant de l'histoire, la version négative du héros, apparaît, dans l'ensemble de la pièce autrichienne, non seulement comme un être dépourvu de virilité, mais aussi comme un misogyne. Toute rencontre de l'autre, de la femme, est donc impossible pour lui. À l'inverse, Don Manuel réfléchit à sa virilité et Doña Ángela apparaît comme la femme par excellence. Le terme le plus employé par Hofmannsthal est d'ailleurs celui de « Weib ». Des deux mots allemands équivalant à « femme », le dramaturge autrichien délaisse « Frau », courant et finalement neutre, lui préférant « Weib », souvent péjoratif aujourd'hui, mais qui insiste sur l'identité féminine fondamentale de la personne désignée. En choisissant le terme « Weib », Hofmannsthal cite la version de Gries, qui traduit ainsi les occurrences de « mujer », « femme » chez Calderón. Mais les occurrences du mot se multiplient et, dans le contexte plus général de la réflexion sur le féminin et le masculin, ce choix devient significatif, contribuant à faire de *Dame Kobold* l'histoire de la rencontre de l'Homme et de la Femme, l'histoire de leur amour qui ne peut exister sans la foi qu'ils s'accordent l'un à l'autre.

44 Répétons, pour conclure, que Hofmannsthal veut rester fidèle à Calderón auquel il ne cesse de rendre hommage par différents types de citations, de la plus directe à la plus discrète. La fidélité ne l'empêche pas de créer, on l'a dit, et la création a pour but de toucher le public contemporain afin de transmettre un héritage culturel. Les retours constants au texte d'origine, les diverses techniques de citation assurent cette fidélité, en dépit, parfois, d'éloignements significatifs. Citer n'empêche pas de créer puisque citer n'empêche pas le développement d'éléments latents. Ainsi, étudier *Dame Kobold* en s'intéressant aux citations de *La dama duende* permet de comprendre ce que Hofmannsthal a lu de Calderón, ce qu'il a vu chez lui d'atemporel.

45 Par ailleurs, étudier *Dame Kobold* permet aussi de comprendre ce que Hofmannsthal a cru lire de Calderón, guidé par certaines inexactitudes de Gries. Se révèle ainsi la genèse de l'œuvre autrichienne. En effet, Hofmannsthal introduit dans son texte des préoccupations qui lui sont personnelles et qui imprègnent l'ensemble de ses œuvres, comme la réflexion sur le masculin et le féminin, sur la rencontre, sur la foi qu'exige l'amour. On l'a dit, cette spécificité de *Dame Kobold* naît probablement du fait que le texte original, pour Hofmannsthal, n'est

pas celui de Calderón, mais celui de Gries. Contrairement à ce qu'il affirme dans son sous-titre, Hofmannsthal ne traduit pas Calderón ; il réécrit une traduction de Calderón, à laquelle il est fidèle jusque dans ses erreurs. On peut donc penser que la lecture parallèle des textes de Calderón, de Gries et de Hofmannsthal permet de faire l'apologie de l'erreur ou du moins de l'inexact puisqu'elle en montre la fécondité.

NOTES

- 1 LE RIDER, Jacques, *Hugo von Hofmannsthal. Historicisme et modernité*, Paris, PUF, 1995, p. 28.
- 2 HOFMANNSTHAL, Hugo von, « Dame Kobold », dans *Lustspiele*, Francfort, Fischer Verlag, 1973, vol. IV.
- 3 CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *La Dama duende*, Madrid, Cátedra, 2001.
- 4 On peut citer, pour s'en convaincre, quelques-uns des nombreux travaux consacrés à cette pièce : ARMAS, Frederick A. de, « Mujer y mito en el teatro clásico español : *La viuda valenciana* y *La dama duende* », dans *Lenguaje y textos*, 1993, n°3, p. 57-72 ; CLOSE, Anthony, « Novela y comedia de Cervantes a Calderón : el caso de *La dama duende* », dans EGIDO, Aurora (dir.), *Lecciones calderonianas*, Saragosse, Iberocaja, 2001, p. 33-52 ; MEUNIER, Philippe, « *La dama duende* de Calderón de la Barca ou quatre rencontres pour un galant », dans MEUNIER, Philippe et SOUBEYROUX, Jacques (dir.), *Stratégies de l'encuentro et du desencuentro dans les textes hispaniques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 197-211 ; VAREY, John E., « *La dama duende* de Calderón : símbolos y escenografía », dans APARICIO MAYDEU, Javier (dir.), *Estudios sobre Calderón*, Madrid, Istmo, vol. II, p. 227-251 ; WALDE MOHENO, Lilian von, « De desorden y tragos en *La dama duende* », dans GONZÁLEZ, Aurelio (dir.), *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, México DF, El Colegio de México, 2002, p. 169-186.
- 5 Il faut néanmoins citer les travaux fort intéressants de SCHWARZ, Egon, *Hofmannsthal und Calderón*, 'S -Gravenhage, Mouton, 1962 et de LHOTE, Marie-Josèphe, *Comédies de Hugo von Hofmannsthal*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1994.

6 CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *Dame Kobold*, dans *Schauspiele*, trad. GRIES, Johann Diederich, Berlin, Nicolaischen Buchhandlung, 1822.

7 SCHWARZ, Egon, *op. cit.*, p. 35-37.

8 GRIES, Johann Diederich, *op. cit.*, p. 7.

9 HOFMANNSTHAL, Hugo von , *op. cit.*, p. 121. Tout comme ce sera le cas dans les exemples suivants, l'italique n'est pas le fait des écrivains; nous l'utilisons pour souligner les correspondances entre les textes.

10 GRIES, Johann Diederich, *op. cit.*, p. 23.

11 HOFMANNSTHAL, Hugo von , *op. cit.*, p. 133.

12 CALDERON DE LA BARCA, Pedro , *op. cit.*, p. 53, vers 114.

13 GRIES, Johann Diederich, *op. cit.*, p. 12.

14 HOFMANNSTHAL, Hugo von , *op. cit.*, p. 124.

15 *Ibid.*, p. 123.

16 *Ibid.*,

17 CALDERON DE LA BARCA, Pedro , *op. cit.*, p. 53, vers 11.

18 HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Lettres de Lord Chandos*, dans *Œuvres en prose*, Paris, La Pochothèque, 2010, p. 489-502.

19 HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Dame Kobold*, p. 142. Le dramaturge autrichien mentionne par exemple les fenêtres « vergittert », grillagées, de la chambre de Doña Ángela.

20 CALDERON DE LA BARCA, Pedro , *op. cit.*, p. 50, vers 28 et GRIES, Johann Diederich, *op. cit.*, p. 8.

21 Jacques Le Rider évoque la « bonne conscience » du public conformiste, satisfait « d'assister à un spectacle "éducatif", mais en même temps aisément compréhensible » (LE RIDER, Jacques, *op. cit.*, p. 29).

22 Au cours de l'échange entre Don Luis et son valet, le gentilhomme imagine notamment Don Manuel « mit der Schwester Tür an Tür », porte contre porte avec sa sœur, dans un corps-à-corps angoissant au point d'en être insupportable. Dans la même tirade, il dit sa haine du verre, et conte le cauchemar qui fait de lui un être de verre, comme s'il s'identifiait à l'armoire de verre séparant la chambre de l'hôte jaloué de celle de sa sœur. Il se présente comme le seul et fragile rempart entre Doña Ángela et Don Manuel (HOFMANNSTHAL, Hugo von, *op. cit.*, p. 141). Par ailleurs, diverses allusions du texte de Hofmannsthal donnent une dimension très maternelle à la rela-

tion qu'entretient Doña Ángela avec son frère et font de Don Juan, le frère aîné, un substitut haï du père absent.

23 CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *op. cit.*, p. 64, vers 392.

24 SOUILLER, Didier, *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, PUF, 1992, p. 128: « L'obscur objet du désir est toujours la Fille/Sœur, interdite au Fils par un Père jaloux comme un rival. Un soupçon d'inceste traîne dans le théâtre de Calderón : inceste fantasmé la plupart du temps, et rendu "tolérable" par différentes sortes de transferts. »

25 FARINELLI, Arturo, *Grillparzer und Lope de Vega*, Berlin, E. Felber, 1894. On peut également citer le travail plus récent de LARGO JOSE RAMON, Martín, *La judía de Toledo : desde Lope de Vega hasta Franz Grillparzer*, Madrid, Brand, 2000.

26 HOFMANNSTHAL, Hugo von, *L'Héritage politique de Grillparzer*, dans *Œuvres en prose*, Paris, La Pochothèque, 2010, p. 670.

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

28 Le titre original de 1816 s'est transformé ensuite, changeant son diminutif en un autre pour devenir *Tischlein, deck dich*.

29 La traduction des mots latins est problématique : d'après Ángel Valbuena Briones (CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *op. cit.*, p. 83, note 81), le verbe *facere* signifierait ici « servir, aider ». Cependant, l'expression *me fecit* apparaît habituellement sur des objets d'art, pour signifier « untel m'a fait/ m'a fabriqué ». Il y aurait ainsi un renversement comique : ce n'est pas l'armoire qui dirait « untel m'a faite », mais Isabel qui déclarerait « l'armoire m'a faite », ce qui reviendrait à personnifier l'armoire ; le pronom complément « me » ne renverrait plus seulement à Isabel, mais aux espiègleries des deux femmes, ou même à l'intrigue dans son ensemble. Ces trois mots de Calderón souligneraient donc le rôle clé de l'armoire, principal protagoniste de *La Dama duende*. Quoi qu'il en soit, le mélange des langues et la difficulté d'interprétation qui en naît expliquent la relative infidélité de Gries.

30 Didier Souiller évoque « la violence et la liberté des mœurs de la société espagnole du XVII^e siècle » après avoir constaté la force de son modèle ascétique (SOUILLER, Didier, *op. cit.*, p. 58).

31 LHÔTE, Marie-Josèphe, *op. cit.*, p. 124: « Le trait de génie de Hofmannsthal est d'avoir conservé le secret dans la dernière scène du dernier acte. »

32 CALDERON DE LA BARCA, Pedro , *op. cit.*, p. 102, vers 1365-1366.

33 GRIES, Johann Diederich, *op. cit.*, p. 89.

34 HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Dame Kobold*, p. 195.

RÉSUMÉS

Français

Hugo von Hofmannsthal, dans sa *Dame Kobold*, transforme la *Dama duende* de Calderón sans s'éloigner du texte original puisqu'il encadre ses transformations de citations. Il adapte ainsi l'œuvre au public de son temps et permet sa transmission. Il développe aussi des aspects procédant des rares inexactitudes de la traduction de Gries, qui est visiblement sa seule voie d'accès au texte calderonien : la fidélité le conduit ainsi paradoxalement à l'originalité.

English

In his play *The Phantom Lady*, Hugo von Hofmannsthal alters Calderón's *Dama duende* without wandering from the original text, as he frames his changes with quotations. Thus he adapts the work for the general public in his time and allows it to be passed on. He also develops some aspects coming from a rare inaccuracy of the translation by Gries, obviously his only access road to the calderonian text: loyalty thus paradoxically leads to originality.

INDEX

Mots-clés

Calderón de la Barca (Pedro), Hofmannsthal (Hugo von), citation, traduction, réécriture

Keywords

Calderón de la Barca (Pedro), Hofmannsthal (Hugo von), quotation, translation, rewriting

AUTEUR

Morgane Kappès-Le Moing

Université Jean Monnet - Saint-Étienne

IDREF : <https://www.idref.fr/087747766>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000113832920>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16256999>