

**De Hofmannsthal à Calderón:
les monstres de *La vie est un songe* et de *La tour***

Morgane KAPPES-LE MOING

Trois siècles séparent *La vie est un songe* (1635) et la dernière version de *La Tour* (1926). Il serait trop long de s'arrêter sur les similitudes de leur contexte respectif, à la fois caractérisé par le déclin politique et l'apogée culturel. Mais disons toutefois que, dans l'écriture de Hofmannsthal, l'oubli et la mémoire se conjuguent pour donner naissance, à partir de réminiscences nombreuses et souvent insaisissables, à des créations originales qui s'inscrivent dans la tradition pour lui redonner vie¹. Plus précisément, comme le remarque Claude Magris dans *Le Mythe de l'Empire*, la mémoire de Hofmannsthal se distingue par sa prédilection pour les siècles d'or, autrichiens ou non². On n'est donc guère surpris de découvrir que les pièces de Calderón ont particulièrement séduit le dramaturge autrichien. Outre *La Tour*, il a écrit *Le petit théâtre du monde* et *Le grand théâtre de Salzbourg*, qui ne peuvent que faire penser à l'*auto sacramental* intitulé *Le grand théâtre du monde*.

Par ailleurs, avant de devenir *La Tour*, l'œuvre de Hofmannsthal, dans sa première version, s'intitulait *La vie, un songe*. Comme le laisse entendre le titre, et malgré une créativité qui annonce les versions futures, le texte, par endroit, s'apparente à une traduction. Dans *La Tour*, en dépit de grandes différences, le cœur de l'intrigue reste identique à celui de *La vie est un songe*. Le prince Sigismond, ignorant qu'il est l'héritier du roi de Pologne, Basile, est enfermé dans une tour parce que les astres ont annoncé qu'il écraserait son père. Sigismond, endormi, est transporté au palais royal, menacé d'être reconduit en prison s'il se montre violent, promis au trône s'il fait preuve de mesure. Tant dans *La vie est un songe* que dans *La Tour*, le prince réagit brutalement. Chez Calderón, de nouveau endormi, il se réveille dans sa geôle sinistre ; on lui fait croire que son expérience palatine n'était qu'un rêve. Chez Hofmannsthal, le prince est condamné à mort par son

1 « Ramener la vie dans la *Bildung* morte, sortir de l'historicisme pour trouver un style personnel et affirmer son originalité: tel est le défi que Hofmannsthal se propose de relever. C'est cette recherche qui fait sa modernité. Il ne songe pas toutefois à rompre avec la *Bildung*, car il pressent que celle-ci entretient un code culturel, une sociabilité intellectuelle, littéraire et artistique que les modernes risquent de détruire sans savoir comment les remplacer », Jacques Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal, historicisme et modernité*, Paris, PUF, 1995, p. 26.

2 « Les siècles d'or de la civilisation danubienne font peser comme une ombre splendide et royale sur la vie nue du temps présent, créant un sentiment que le meilleur, la fleur de la vie, la dignité et la valeur se trouvent dans une époque antérieure, dans le passé, et que l'activité de l'esprit doit avant tout être une œuvre de conservation, de sauvetage ». Entre autres raisons, Hofmannsthal s'est tourné vers le théâtre baroque de Calderón en raison de « 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 », Claude Magris, *Le mythe et l'empire dans la littérature autrichienne moderne*, Paris, Gallimard, 1991, p. 271 et 280.

père. Dans les deux pièces, Sigismond est porté au pouvoir par une révolte. La référence de Hofmannsthal à Calderón est donc évidente.

Son originalité ne l'est pas moins, puisque la révolte de *La Tour*, par exemple, est bien différente de celle de *La vie est un songe*. Elle est annoncée dès le début de l'œuvre et devient le sujet central des deux derniers actes, sur les cinq qui composent la pièce. C'est d'abord une révolte nobiliaire, très vite dépassée par une révolution populaire, conduite par le brutal Olivier. En outre, s'il s'agit pour Sigismond, dans chacune des œuvres, de se vaincre lui-même, cette victoire a des visages bien différents. Dans *La vie est un songe*, il assume noblement ses responsabilités princières. Dans *La Tour*, il refuse d'agir, d'être manipulé. Le silence et la passivité sont les seuls moyens de préserver sa pureté³.

Il semble inutile de s'étendre sur d'autres jeux de ressemblances et de dissemblances pour constater que *La Tour* entretient avec *La vie est un songe* des liens complexes, des liens qui sont tout aussi complexes, on s'en doute, lorsqu'il s'agit des figures monstrueuses des deux œuvres. Plutôt que de partir d'une définition unique du monstre et de voir dans quelle mesure certains personnages s'y conforment, et puisque, d'après Pierre Ancet, « le concept de monstre renvoie plus à une expérience subjective qu'il n'est une détermination d'objet »⁴, nous tenterons plutôt de caractériser les figures qui se disent, que l'on dit ou qui semblent monstrueuses, tant d'un point de vue moral que physique, pour voir s'il existe des traits communs entre les monstres de *La Tour* et ceux de *La vie est un songe*.

Sigismond

Le terme « monstre », sous la forme d'un substantif ou d'un adjectif, apparaît dans chacun des textes dès le premier acte. Dans *La vie est un songe*, le mot désigne d'abord Sigismond qui, vivant dans des conditions infra-humaines, semble lui-même devenu infra-humain. Le prisonnier apparaît au milieu d'une nature et d'une tour monstrueuses parce qu'anthropomorphiques, qui illustrent et annoncent l'essence hybride de Sigismond, prince-prisonnier, mort-vivant et homme-fauve. C'est ainsi qu'il se définit lui-même, se présentant comme un « monstre humain », « l'homme des fauves / et le fauve des hommes »⁵. Comme l'a montré Roberto González Echevarría,

3 Par ailleurs, le lieu de l'action, la Pologne, est une étrange atopie dans *La vie est un songe* : apparemment insulaire, elle évoque des horizons lointains qui découragent le public de chercher dans l'œuvre le reflet d'une situation politique réelle. D'aucuns diront que Calderón détourne le regard du public pour mieux dépeindre le malaise de la Monarchie Catholique déclinante, mais il semble toutefois hasardeux de chercher plus précisément dans la pièce quelque évocation historique précise. Dans *La Tour*, en revanche, la référence à une situation politique réelle est plus évidente, puisqu'il n'est pas anodin de situer l'action en Pologne à une époque où, entre les deux Guerres mondiales, le devenir de l'Europe centrale semble bien incertain. Voir J. Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal*, p. 197.

4 Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006, p. 16.

5 Pedro Calderón de la Barca: *La vie est un songe*, édition bilingue de Bernard Sesé, Paris, Flammarion, 1992,

Sigismond est un monstre, non pas parce qu'il ressemble à un fauve, mais parce que deux essences contraires cohabitent en lui⁶.

Dans *La Tour*, Sigismond n'est jamais présenté comme un monstre mais il apparaît comme un animal, et plus exactement comme un canidé. Ayant « une peau de loup autour des reins », puis directement appelé « homme-loup », le prince de Pologne qui est aussi, dès le début, désigné comme tel⁷, semble être une créature menaçante. Mais très vite, le chef de poste, Olivier, déclare qu'il « [se] le dresser[a] comme un chien d'arrêt »⁸. Un peu plus tard, le médecin envoyé par Julian, gardien et père spirituel de Sigismond, évoque le « chenil »⁹ où vit le prince, confirmant ainsi sa condition canine, soumise et domestique. A la fois homme-loup inquiétant et homme-chien à qui l'on jette des pierres, Sigismond est aussi, dans *La Tour*, un être hybride. Il est hors de la norme et brutalement soumis à elle, menaçant et méprisé, comme le veut sa condition monstrueuse. Sa parenté avec les chiens et les loups évoque quelque lien satanique, et l'on découvre en effet que c'est là ce que craint son père Basile. Se rappelant la prophétie qui l'a poussé à faire enfermer Sigismond, le roi évoque la rébellion qui annonce la venue du prince dont le « visage est comme le visage d'un démon »¹⁰. Le terme « démon » revient ensuite plusieurs fois dans la bouche de Basile¹¹, révélant sa terreur¹².

La monstruosité de Sigismond est pourtant bien vite remise en question, dans chacune des pièces. Dans *La vie est un songe*, le prisonnier démontre une humanité paradoxalement raffinée

« monstruo humano » et « soy un hombre de las fieras / y una fiera de los hombres », v. 209 et 211-212.

6 Et ces deux essences, dit Roberto González Echevarría, continueront de cohabiter au-delà du dénouement puisque le prince, lorsqu'il semble rétablir l'ordre, n'a pas abandonné les peaux de bêtes qui le vêtent dans sa prison. L'auteur avance que cela fait de Calderón un dramaturge moderne, qui peint le monde comme il est, et non comme il devrait être selon la doctrine de l'époque. R. González Echevarría, « El "monstruo de una especie y otra" in *Calderón de la Barca*, ouvrage collectif du CERS publié sous la direction d'Edmond Cros, Montpellier, Presses de l'Imprimerie de Recherche, 1982, p. 27-58.

7 Olivier parle de Sigismond en disant : « Le prince qui va tout nu, avec juste une peau de loup autour des reins », p. 4 / « Der Prinz, der nackig geht, mit einem alten Wolfsfell um den Leib ? », p. 385, et l'un de ses subordonnés lui répond : « Dis: le prisonnier. Évite d'avoir l'autre mot à la bouche. Cela pourrait finir devant le bailli », p. 4 / « Sprich : der Gefangene. Nimm das andere Wort nicht auf die Zunge. Es bringt dich vor den Profosen », p. 386. Les citations en français renvoient à une traduction de Bernard Kreiss : *La Tour*, Paris, L'Avant-Scène, 1986. Les citations en allemand renvoient au troisième volume des *Dramen* de l'auteur autrichien, Francfort, Fischer Verlag, 1979.

8 *Ibid.*, p. 5, / « Den richt ich mir ab wie ein Hund », p. 388.

9 Les références à la condition canine du prince se trouvent aux pages 4, 5 et 6 de l'édition française, aux pages 385-389 de l'édition allemande.

10 *Ibid.*, p. 16, / « und sein Gesicht ist wie eines Teufels Gesicht », p. 406.

11 Le roi demande à son ancien conseiller, le grand aumônier, de juger le prince : « On verra bien, alors, si c'est un démon et un rebelle », *ibid.*, p. 18, / « obdieser ein Dämon ist und ein Aufrührer », p. 411. A Julian, qui est venu le prier de mettre le jeune homme à l'épreuve, Basile avoue: « Nous craignons d'apercevoir dans tes yeux l'image reflétée d'un démon » p. 19, / « Wir fürchten, in deinem Aug das Spiegelbild eines Dämons zu gewahren », p. 412.

12 Et le roi n'est pas le seul à s'interroger sur la nature démoniaque de Sigismond. Même sa mère adoptive, une paysanne, qui le revoit après sept années de séparation, exprime son inquiétude et s'interroge de la façon suivante : « On dit qu'il lui a poussé des griffes. Des yeux rouges comme ceux des oiseaux de nuit? », *ibid.*, p. 21, / « Ists wahr, daß ihm Krallen gewachsen sind? Glühende Augen, wie bei einem Nachtvogel? », p. 415. Enfermé loin des regards humains, fascinant par le mystérieux contraste entre sa misère extrême et sa nature princière, dont le secret ne semble pas si bien gardé, Sigismond ne peut que susciter les rumeurs. Comme si elles étaient contagieuses, les craintes du roi se répandent parmi ses sujets.

dans son célèbre monologue sur l'apparente absence de liberté humaine. Par ailleurs, peu après, Rosaure en appelle à l'humanité de Sigismond pour calmer la colère qui s'empare de lui lorsqu'il découvre sa présence :

Si tu es bien un être humain
qu'il me suffise de me jeter
à tes pieds pour être épargnée¹³.

Et l'homme-fauve, touché, retient ses élans furieux. Dans *La Tour*, c'est le médecin envoyé par Julian que le prisonnier reconnaît comme un homme bon¹⁴ et qui affirme non seulement l'humanité du prince mais sa grandeur, déclarant que « cet être est la quintessence des plus hautes aspirations humaines »¹⁵. La monstruosité n'empêche donc pas l'humanité ; le monstre, rejeté loin des hommes, fait partie d'eux malgré tout. Et l'on comprend, grâce au médecin de *La Tour*, que la monstruosité peut même être l'indice d'une nature supérieure.

Avant d'en arriver là, demandons-nous ce qui fait la monstruosité des princes dans les deux pièces. Chez Calderon, la monstruosité physique de Sigismond est l'indice d'une monstruosité morale, caractérisée par des pulsions d'une extrême violence. Cette violence, la pièce le suggère, est créée, et non contenue, par l'enfermement. Elle est, en tout cas, presque absente chez le Sigismond de Hofmannsthal. D'ailleurs, on l'a dit, jamais le prince n'est dit monstrueux. Et, à une exception près, celui-ci se montre pacifique¹⁶.

Il est vrai que l'exception est de taille puisque Sigismond, dans *La Tour*, agresse son propre père. Mais il ne fait que se défendre devant un être qui lui refuse froidement toute affection, ne voyant en lui qu'un héritier, et non pas un fils. En effet, lorsque le prince lui demande: « Donne-moi le baiser de paix, mon père », le roi lui réplique: « Assez. Je n'aime pas t'entendre parler ainsi. Ressaisis-toi, prince de Pologne ». Basile se laisse ensuite aller à la griserie du pouvoir, s'imaginant pareil à Dieu, capable d'être à la fois un et multiple en s'alliant avec son fils¹⁷. C'est alors que Sigismond le frappe et l'empoigne, parce que le roi nie les liens naturels qui les unissent¹⁸.

13 P. Calderón de la Barca, *La vie est un songe*, « Si has nacido / humano, baste el postrarme / a tus pies para librarme. », v. 187-189

14 H. von Hofmannsthal, *La Tour*, p. 7, p. 391 de l'édition allemande.

15 *Ibid.*, p. 9, / « Dieses Wesen [...] ist eine quinta essentia aus den Höchsten irdischen Kräften », p. 394.

16 Olivier, devant le cadavre de Julian, déclare : « C'était ton geôlier. Il t'a traité plus mal qu'un chien, et maintenant, il a payé » / « Er war dein Kerkermeister. Er hat dich gehalten, ärger wie einen Hund, und jetzt ist ihm vergolten ». Le prince lui répond : « Tu te trompes. Il ne m'a pas traité comme il en avait reçu l'ordre, il m'a traité comme il en avait formé le dessein, accomplissant sa tâche spirituelle », *ibid.*, p. 46, / « Du bist irre. Er hat mich nicht gehalten, wie ihm befohlen war, sondern er hat mich gehalten, wie er ausgedacht hatte in der Erfüllung seines geistigen Werkes », p. 463.

17 Il déclare au prince: « Il n'y a plus qu'un seul roi en Pologne. [...] Mais il chemine sous deux formes [...] ! », *ibid.*, p. 30, / « Es ist es auch von nun an nur ein König in Polen [...] aber er wandelt in zwei Gestalten », p. 433.

18 La confrontation du roi et de Sigismond se trouve p. 29 et 30, p. 430-435 de l'édition allemande.

Basile

En montrant que Basile répète l'abandon qui donne naissance à l'intrigue, la violence de Sigismond souligne la monstruosité essentielle des rois dans les deux œuvres, rappelant qu'ils ont fait enfermer leurs fils à leur naissance. A travers son prince, Hofmannsthal porte un regard moderne sur l'intrigue empruntée à Calderón, et plus particulièrement sur le personnage du roi, mettant en évidence le crime des deux Basile contre ce qui apparaît, à son époque, comme une loi de la nature – l'amour d'un père pour son fils.

Tentons donc de brosser le portrait des rois afin de voir si leur monstruosité va au-delà de l'abandon fondateur. Commençons par le Basile de Hofmannsthal qui se caractérise, avant tout, par sa petitesse. Basile est incapable de régner sans conseiller¹⁹. Impulsif et ingrat, capable de condamner celui qu'il vient de porter aux nues²⁰, il est tyrannique, comme tous les faibles. On le voit bien lorsqu'il échappe à la violence du prince et qu'il s'enivre des ordres qu'il donne pour préparer l'exécution de Sigismond et Julian. Dans la même scène, il n'hésite pas à déshonorer un vieux courtisan en lui demandant devant toute la cour de lui amener ses deux belles nièces²¹. Le roi est généralement, dans la *comedia* baroque, le garant de l'honneur de ses sujets. On le constate à la fin de *La vie est un songe* quand Sigismond répond à cette exigence en mariant les personnages. En revanche, dans *La Tour*, le roi est une source de déshonneur.

On pourrait encore ajouter que Basile, dans l'œuvre de Hofmannsthal, est un lâche plus proche d'un personnage de *gracioso* que de celui d'un roi²². Il est lâche notamment parce qu'il refuse de voir ce qu'il sait pertinemment. Ainsi, alors qu'il est sur le point de rencontrer Sigismond, il

19 Basile se laisse humilier devant la cour pour tenter d'obtenir l'avis de son ancien favori, qui s'est retiré dans un monastère, *ibid.*, p. 17, p. 408 de l'édition allemande. Un peu plus tard, lorsque Julian lui propose de faire venir le prince au palais, il s'exclame : « Un conseiller ! Enfin un conseiller ! [...] La proximité d'un homme fidèle, quel trésor ! Conseiller ! Consolateur ! », p. 19, / « Ein Berater ! Endlich ein Berater ! [...] Die Nähe eines treuen Mannes, welch ein Schatz ! Berater ! Tröster ! », p. 412-413.

20 Basile tente ainsi de convaincre Sigismond de se défaire de Julian, qu'il accuse d'avoir enchaîné et maltraité le prince, alors que la responsabilité de l'enfermement lui revient forcément.

21 Le roi s'interrompt à plusieurs reprises pour dire à un vieux courtisan, d'abord à voix basse, que ses « deux jeunes nièces sont fort belles », p. 33, / « Deine beiden jungfräulichen Nichten sind sehr schön », p. 438. Il ajoute un peu plus tard : « Amène-nous les deux jeunes filles ce soir, et soit personnellement le gardien de leur honneur. Ordonne toute chose, prends les clés de notre pavillon de chasse, sois notre maître de cérémonie. Va ! Va ! » / « Führe Uns die beiden Fräulein herbei, heute abend, und sei du allein der Wächter ihrer Ehre. Ordne alles an, nimm die Schlüssel Unseres Jagdschlusses an dich, sei Unser Zeremonienmeister. Geh ! Geh ! », p. 439. Bien évidemment, la référence au soir et au pavillon de chasse contredit la condition de « gardien de leur honneur » que Basile prétend garantir au vieux courtisan. Sans respect pour son âge, il lui enjoint avec une ironie cruelle d'assumer un rôle infâme, le déshonorant ainsi devant toute la cour puisque les exclamations finales montrent bien qu'il a abandonné le ton confidentiel de sa première requête.

22 En effet, lorsqu'il est forcé de signer son acte d'abdication, Basile remarque que, sur le document, « le plus important manque. La somme pour mon entretien n'est pas indiquée » / « Die Summe für meinen Unterhalt ist nicht genannt ». Puis il constate avec soulagement : « Mais ma vie et mon entretien me sont garantis » / « Mein Leben und mein Unterhalt sind mir gesichert ! ». Et c'est finalement la panique qui s'empare de lui lorsqu'on lui annonce qu'on lui réserve la tour où il a fait enfermer son fils. Il « se cramponne à un pied du trône » / « [Basilius] klammert sich an den Fuß des Thronessels », renonçant à toute majesté *ibid.*, p. 39-40, p. 449-450 de l'édition allemande.

expose à son confesseur la crainte que lui inspire l'éventuel échec de l'expérience : « Certains ne manqueraient pas de déclarer alors : la victime de la raison d'Etat n'a pas su maîtriser sa tête égarée »²³. Ayant été traité comme une bête, Sigismond risque fort de se comporter comme telle. Basile sait ce qu'on pourra lui reprocher. Il se doute probablement que le reproche serait fondé. Mais il refuse de l'admettre. Ce refus de lucidité, il ne le partage qu'en partie avec le Basile caldéronien. Celui-ci ne reconnaît qu'à la fin de la pièce qu'en tentant d'éviter la catastrophe, il l'a lui-même provoquée²⁴. Il le fait tardivement, mais il finit par admettre la réalité.

De façon plus générale, le roi de *La vie est un songe* n'est pas aussi négatif que son homonyme de *La Tour*. Son neveu Astolphe le dit « plus enclin aux études qu'adonné aux femmes »²⁵. Il ne représente donc aucun danger pour l'honneur des dames de la Cour. Il est vrai, on l'a beaucoup dit, c'est un roi-savant et c'est là une anomalie. Il participe de l'omniprésence de l'hybridité dans l'œuvre et donc du désordre dont le dénouement devra venir à bout. Basile commet le péché consistant à se détourner des affaires publiques pour se pencher sur :

ces cercles de neige,
ces baldaquins de verre,
que le soleil illumine de ses rayons,
que la lune découpe en tournant,
ces orbes de diamants,
ces globes cristallins
qu'ornent les étoiles,
où trônent les signes des astres²⁶.

Néanmoins, la poésie de sa description céleste, que la traduction ne peut exprimer, interdit de le considérer comme un personnage totalement dépravé. Elle révèle plutôt la dangereuse fascination de l'homme baroque devant la beauté de la Création. Le langage, dans *La vie est un songe*, semble être un facteur de rédemption pour les personnages, alors que c'est le silence qui joue ce rôle dans *La Tour*.

Par ailleurs, le Basile de *La vie est un songe* règne seul. Il décide seul de faire venir Sigismond au palais, et il le fait, entre autres raisons, à cause des scrupules qu'il présente à sa cour :

aucune loi ne déclare en effet
que si je veux empêcher quelqu'un d'être un tyran sans foi ni loi,
je puisse l'être moi-même et que
si mon fils est un tyran,
pour qu'il ne commette pas de crimes,
je sois réduit à en commettre aussi²⁷.

23 *Ibid.*, p. 27, / « Welche werden auch dann noch sagen : das Opfer des Staatsräson sei seiner verstörten Sinne nicht mächtig gewesen », p. 427.

24 « Qui veut fuir le danger, dans le danger accourt ; / ce dont je me gardais de ma perte est la cause ; / moi-même, oui, moi-même, j'ai détruit ma patrie! » / « Quien piensa que huye al riesgo, al riesgo viene. / Con lo que yo guardaba me he perdido ; / yo mismo, yo mi patria he destruido », P. Calderón de la Barca, *La vie est un songe*, v. 2457-2459.

25 *Ibid.*, « mas inclinado / a los estudios que dado / a mujeres », v. 535-537.

26 *Ibid.*, « Esos círculos de nieve, / esos doseles de vidrio, / que el sol ilumina a rayos, / que parte la luna a giros, / esos orbes de diamantes, / esos globos cristalinos, / que las estrellas adornan, / y que campean los signos », v. 624-631.

27 *Ibid.*, « pues ninguna ley ha dicho / que por reservar yo a otro / de tirano y atrevido, / pueda yo serlo, supuesto / que

Ce fond de conscience morale n'existe pas chez le personnage de Hofmannsthal. S'il reçoit son fils au palais, c'est sur la suggestion de Julian, on l'a dit. C'est aussi, probablement, parce que son neveu, c'est-à-dire son héritier le plus direct en dehors de Sigismond, vient de mourir. C'est enfin parce que la révolte le menace dès le début de la pièce ; elle le menace alors qu'en enfermant Sigismond, il pensait s'en préserver²⁸ et que Julian lui promet qu'« en [s]e montrant bon avec celui-là, [il] gagnera les cœurs »²⁹.

Le Basile de Calderón est un mauvais roi, ce n'est pas un monstre. Il est soumis à son amour propre ainsi qu'à la terreur que lui inspire la violence annoncée du prince³⁰ et il dissimule sa faiblesse en prétendant vouloir protéger son royaume. Comme l'affirme Walter Benjamin, Hofmannsthal, en revanche, « déroule tout ce qui était enchevêtré. La monstruosité de la violence paternelle et le martyre de l'existence du prince y sont mis en évidence »³¹. D'ailleurs, chez le dramaturge autrichien, contrairement à ce qui se passe dans *La vie est un songe*, c'est pour caractériser le roi, et non Sigismond, que l'adjectif « monstrueux » apparaît dans l'œuvre. Le médecin déclare en effet à deux reprises que la réclusion du prince est un « forfait monstrueux »³² et Basile est, bien entendu, le principal responsable de l'enfermement de son fils. Il est donc monstrueux parce qu'il a fait enfermer le prince, et pourquoi l'a-t-il fait enfermer, sinon pour préserver son pouvoir? On l'a dit, c'est pour cette même raison qu'il le fait venir au palais. Le désir de pouvoir régit ses actes les plus opposés; il semble à l'origine de toute chose.

Revenons-en à l'expression du médecin qualifiant l'enfermement du prince de « forfait monstrueux ». Ce faisant, il ne désigne pas seulement le roi, mais aussi Julian, le geôlier, qui, ainsi que l'a noté Walter Benjamin, « aime Sigismond, tout en cherchant à tirer profit de lui pour satisfaire ses propres ambitions »³³. Dans le premier acte, Julian apprend que le neveu du roi est mort. Il espère alors s'élever avec celui qui est désormais le seul héritier de la couronne. Et le médecin voit immédiatement ce partage entre l'amour et l'ambition. Il lui déclare en effet: « Le cœur

si es tirano mi hijo, / porque él delitos no haga / venga yo a hacer los delitos », v. 773-776.

28 Basile au Grand Aumônier: « J'ai mis cette créature hors d'état de nuire, dans une tour aux murs épais de dix pieds, et ainsi la révolte ne devait pas trouver de chef ; mais alors – je te le demande – comment se fait-il que cette révolte ait quand même gagné mon royaume? », H. von Hofmannsthal, *La Tour*, p. 18, / « Wenn ich das Geschöpf unschädlich gemacht habe in einem Turm mit Mauern, zehn Schuh dick – und des Aufruhr soll zu keinem Haupt gelangen –, zu welchem Ende – ich frage dich ! – ist dann des Aufruhr über mein Reich gekommen ? ».

29 *Ibid.*, p. 27, / « Die Milde gegen den einen wird die Herzen überwinden », p. 426.

30 Il suffit, pour s'en convaincre, de constater l'omniprésence de la première personne dans les vers suivants: « sous ses pieds il allait m'écraser, / et que je me verrais / devant lui prosterné, / – quelle horreur j'éprouve à dire ces paroles! – / les cheveux blancs de mon visage / à ses pieds servant de tapis », P. Calderón de la Barca, *La vie est un songe*, « había de poner en mí / las plantas, y yo rendido / a sus pies me había de ver / – ¡con qué congoja lo digo ! –, / siendo alfombra de sus plantas / las canas del rostro mío », v. 720-725.

31 Walter Benjamin, « *La Tour* de Hugo von Hofmannsthal » in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, vol. II, p. 44.

32 H. von Hofmannsthal: *La Tour*, p. 7 et 9, / « ein ungeheurer Frevel », p. 390 et 393.

33 W. Benjamin, *op. cit.*, p. 45.

et le cerveau doivent être un. Or vous avez consenti à la division satanique »³⁴. Julian, concerné par l'adjectif « monstrueux », est lié au démon. Basile, puisqu'il s'est montré « monstrueux » en faisant enfermer son fils, est sans doute démoniaque, lui aussi. C'est en tout cas ce que déclare Sigismond au roi lorsque celui-ci refuse de le traiter avec l'affection d'un père: « Qui es-tu, Satan, pour me ravir père et mère? »³⁵.

Sigismond affirme que Basile est un démon parce que celui-ci ne voit en lui qu'un héritier avec lequel il espère devenir invincible. Autrement dit, le démon qui habite Julian et Basile, le démon qui définit leur monstruosité, c'est la soif de pouvoir. Sigismond, en refusant obstinément toute forme de pouvoir, démontre donc définitivement que sa monstruosité n'était qu'apparente et que la nature démoniaque que Basile craint de découvrir en son fils n'est que le reflet de ses propres désirs et de ses propres craintes³⁶. Basile croit son fils monstrueux parce qu'il lui prête sa propre soif de pouvoir.

Concluons, à propos du Basile de Hofmannsthal, en disant qu'il obéit à ses instincts sans aucune réflexion, des instincts qui le poussent à dominer et à tuer ses sujets, à jouir et à se jouer d'eux. Il incarne le désir de toute-puissance, mais se définit par la faiblesse. Autrement dit, sa monstruosité naît aussi du contraste entre la petitesse de son caractère et la grandeur de sa condition royale. Il serait médiocre s'il n'était pas roi. Caricature royale du monstre qui sommeille en chaque homme, Basile est finalement l'indice d'une civilisation décadente parce que déréglée – une civilisation qui s'appête à être submergée par les instincts destructeurs.

Olivier et Rosaure

C'est le personnage d'Olivier qui incarne cette vague dévastatrice. Olivier est une invention de Hofmannsthal. Le meneur de la véritable révolution qui dévaste toute l'élite de *La Tour* n'existe pas dans *La vie est un songe*. Le peuple dans son ensemble apparaît, dans la bouche de Clothalde, comme un « monstre aveugle et déchaîné »³⁷. C'est un monstre, donc, mais un monstre collectif, informe, sans personnalité³⁸. Olivier, quant à lui, est doté d'une véritable individualité et

34 H. von Hofmannsthal: *La Tour*, p. 12, / « Herz und Hirn müßten eins sein. Ihr aber habt die satanische Trennung gewilligt », p. 398-399.

35 « Wer bist du, Satan, der mir Vater und Mutter unterschlägt ? », p. 433 (p. 30 pour l'édition française). Le caractère diabolique de Basile est aussi évoqué, sous la forme d'une moquerie, dans une scène entre Sigismond et Anton, le serviteur de Julian. Le prisonnier a fait un feu dans sa cellule et affirme à son interlocuteur : « Mon père était dans le feu » / « Mein Vater war im Feuer ». Le domestique répond : « Et il avait l'air de quoi, ton père? Un visage de feu, un manteau de fumée, un ventre de flamme bleue, des souliers rouges? » / « Wie hat er denn ausgeschaut? Ein Feuergesicht, ein rauchiger Mantel, ein glüblauer Bauch und rote Schuh? », *ibid.*, p. 21, p. 414 pour l'édition allemande.

36 Dans la deuxième version de *La Tour*, Basile affirme qu'il désire reconnaître en Sigismond ce qu'il était lorsqu'il était jeune, confirmant ainsi la projection plus implicite de la dernière version de la pièce.

37 P. Calderón de la Barca, *La vie est un songe*, « monstruo depeñado y ciego », v. 2478.

38 Certes, le Soldat 1 se distingue quelque peu, en demandant à Sigismond de le récompenser parce qu'il l'a libéré de la

d'un rôle-clé dans la pièce. Ainsi, c'est lui qui prononce les premiers mots de celle-ci, tout comme Rosaure dans *La vie est un songe*. Rosaure, on l'aura compris, est le dernier personnage dont nous aimerions encore dire quelques mots. En effet, son rôle dans *La vie est un songe* est bien loin d'être banal, ce qui rend son absence, dans *La Tour*, encore plus significative³⁹.

Elle apparaît comme un être hybride, femme habillée en homme, parlant d'elle-même au féminin comme au masculin⁴⁰. Et l'androgynie de Rosaure a une signification toute particulière. En effet, malgré sa part masculine – ou grâce à elle? – Rosaure éclipse, par sa beauté, celle de l'autre personnage féminin, la princesse Etoile⁴¹. Et cette beauté joue un rôle décisif dans la victoire de Sigismond sur lui-même. La première fois qu'il voit Rosaure, et bien qu'elle porte un costume d'homme, le prisonnier se sent transformé, parce qu'elle en appelle à son humanité, on l'a dit, mais aussi parce que « plus [il la] regarde, / plus [il] désire [la] regarder »⁴². Lorsqu'il la revoit, « vêtue d'un casque, portant une épée et une dague », dans le dernier acte de la pièce, le prince est tenté d'assouvir le désir que lui inspire cette beauté⁴³. Mais il décide finalement d'aider la jeune femme à recouvrer son honneur⁴⁴. C'est là que se produit sa conversion définitive, alors même que Rosaure se dit « monstre composée d'une double substance »⁴⁵. La beauté de la jeune femme révèle donc son pouvoir civilisateur quand elle est androgyne, puisque c'est lorsque que Rosaure est dotée d'attributs masculins qu'elle permet à Sigismond de se vaincre lui-même. Au contraire, lorsqu'elle se présente

tour. Mais son anonymat suffit à prouver que ce n'est qu'un élément dramatique permettant au prince de démontrer son sévère sens de la justice.

39 On pourrait ajouter à ce que l'on va dire, pour insister sur l'importance de Rosaure, qu'elle s'adresse à sa monture monstrueuse, qui vient de la désarçonner. Autrement dit, elle est déjà tombée de son cheval-hippogriffe quand s'ouvre la pièce, comme si sa chute était inévitable, et elle choisit ensuite de descendre de la montagne où elle est tombée. Elle semble choisir de se perdre pour mieux se retrouver. Et c'est ce qu'elle va faire. Dans le dernier acte, de nouveau montée sur un cheval hybride qui, cette fois, ne la désarçonne pas, et que Clarin présente explicitement comme un « monstre de feu / et de terre, et de mer, et de vent » / « monstruo es de fuego, tierra, mar y viento », v. 2681, elle convainc Sigismond de l'aider à restaurer son honneur. Rosaure est le personnage le plus emblématique de *La vie est un songe*, qui annonce et résume à elle seule la réflexion caldéronienne sur la liberté humaine. En deux mots, l'homme est tombé – c'est le péché originel – mais peut choisir de se relever. Elle annonce donc le parcours du prince.

40 Certes, la *comedia* espagnole compte de nombreux personnages de femmes masculines. Dans son *Arte nuevo de hacer comedias*, qui date de 1609, Lope de Vega remarquait déjà la prédilection du public pour les personnages féminins en costume d'homme.

41 Astolphe, séduit par la beauté d'Etoile et sans doute plus encore par l'assurance d'obtenir le trône en épousant celle qu'il pense être, avec lui, la seule héritière de Basile, semble pourtant prêt, au moins un instant, à l'abandonner pour Rosaure, qu'il a aimée et qu'il a déshonorée. Découvrant qu'elle habite au palais sous un faux nom, Astolphe déclare à Rosaure : « L'âme en effet ne ment jamais, / et si elle voit l'apparence d'Astrée, / c'est bien Rosaure qu'elle aime en toi », *ibid.*, v. 1895-1897, / « [...] el alma nunca miente ; / y aunque como a Astrea te mire, / como a Rosaura te quiere ». Sigismond, ébloui par les ors du palais, a chanté les louanges d'Etoile, mais déclare que Rosaure est « le soleil / à la flamme duquel / resplendit cette étoile » / « [...] el sol, a cuya llama / aquella estrella vive », v. 1593-1595.

42 *Ibid.*, « y cuando te miro más / aún más mirarte deseo », v. 225-226.

43 « Rosaure est en mon pouvoir ; / mon âme adore sa beauté ; / jouissons de cette occasion ; / que l'amour enfreigne les lois / de la noblesse et de la confiance / qui l'ont fait se jeter à mes pieds » / « Rosaura está en mi poder ; / su hermosura el alma adora. / Gocemos, pues, la ocasión ; / el amor las leyes rompa / del valor y confianza / con que a mis plantas se postra », v. 2958-2963.

44 « Tournons-nous v. l'éternité » / « acudamos a lo eterno », v. 2982, et « Vive Dieu ! de sa réputation / je ferai la conquête, / avant de faire celle de ma couronne » / « ¡Vive Dios ! que de su honra / he de ser conquistador / antes que de mi corona », v. 2989-2991.

45 *Ibid.*, « monstruo de una especie y otra », v. 2725

au prince vêtue en femme, ce dernier veut la violer⁴⁶. On pourrait donc aller jusqu'à dire que la part masculine de Rosaure permet à Sigismond de renoncer à la jeune femme en suscitant en lui un désir qui ne relève pas de la sexualité. Ou, pour adopter un regard plus moderne, avançons plutôt que la masculinité de Rosaure éveille sans doute chez le prince un désir sexuel qui, parce qu'il doit être refoulé, lui permet de sublimer ses pulsions, d'assumer ses responsabilités princières.

Nous voilà bien loin du personnage d'Olivier et de son caractère monstrueux. Mais c'est justement cet éloignement qui est intéressant. Paradoxe baroque, la dissemblance peut se révéler convergence. Revenons donc quelque peu sur nos pas. Rosaure et Olivier ouvrent tous deux leur pièce respective. On est donc tenté de s'interroger sur les liens qui les unissent – ou qui les opposent. Essayons, pour le savoir, de caractériser le chef de la révolution. Olivier se définit par l'action, une action brutale consistant à utiliser les autres, sans respect pour rien ni personne⁴⁷. Il veut manipuler Sigismond pour régner à travers lui et se montre incapable de comprendre que le pouvoir n'intéresse pas le prince. Constatant le silence de ce dernier, il lui déclare en effet : « Tu ne réponds pas? [...] Ce que tu veux, c'est le pouvoir et non l'apparence du pouvoir »⁴⁸. C'est donc, de nouveau, un monstre qui, lui aussi diabolique, puisqu'il se présente comme « dragon à plusieurs queues »⁴⁹, se définit par le désir de pouvoir. Et aucune faiblesse ne vient entraver ce désir.

Olivier, bien que son nom soit ironiquement signe de paix, incarne une force menaçante, secrète et omniprésente, infiltrée dans tous les autres mouvements de révolte et s'en nourrissant. C'est, selon Jacques Le Rider, la « préfiguration de la brute fasciste »⁵⁰. C'est aussi, à notre avis, une incarnation de la masculinité à l'état brut, dans sa dimension la plus dévastatrice et, en cela, c'est le personnage le plus monstrueux de *La Tour*. En effet, dans l'œuvre de Hofmannsthal, la monstruosité, animale et démoniaque, est liée à la masculinité, à l'action et à la violence, au pouvoir. Pour s'en convaincre, on peut penser aux mots que Sigismond prononce juste avant de se jeter sur son père, la seule fois où il se montre brutal dans *La Tour*: « Je suis là maintenant! – Je veux! Je n'ai rien d'une femme ! Mes cheveux sont courts et se hérissent. Je sors mes griffes ! »⁵¹. Le désir de pouvoir qu'exprime le « je veux ! », l'animalité démoniaque qu'évoquent les griffes et les cheveux qui se transforment en poils bestiaux, sont donc liés au rejet de la féminité.

Remarquons à ce propos, avec Walter Benjamin, que *La Tour* ne comporte « aucun rôle

46 *Ibid.*, v. 1573 à 1683.

47 « Les hommes, tu les regarde comme si c'étaient des cailloux », lui dit Aron, l'un de ses lieutenants, H. von Hofmannsthal, *La Tour*, p. 5, / « du schaut auf Menschen , wie einer auf Steine schaut ». En outre, il utilise le peuple pour prendre le palais d'assaut, mais le fait chasser par ses lieutenants qui n'hésitent pas à « abaisse[r] leurs piques », p. 47, / « Aron, Jeronim und Indrik halten ihre Piken quer und drängen das Volk aus dem Saal », p. 463.

48 *Ibid.*, p. 47, / «Gibst du keine Antwort ? (...) also willst du die Macht und nicht Schein », p. 465.

49 *Ibid.*, p. 24, / «Ich bin ein Drach mit vielen Schweifen », p. 420.

50 J. Le Rider, *op. cit.*, p. 197.

51 H. von Hofmannsthal, *La Tour*, p. 30, / « Ich bin jetzt da ! – Ich will ! An mir ist nicht wom Weib ! Mein Haar ist kurz und sträubt sich. Ich zeige meine Tatzen », p. 434.

féminin d'importance »⁵². Par ailleurs, on l'a dit et répété, c'est Olivier qui ouvre l'œuvre, et Rosaure n'apparaît pas. Nuançons à présent cette affirmation. Sigismond, au début de *La Tour*, tape « sur des rats et des crapauds » à l'aide d'un « os de cheval ». L'os confirme sans doute sa condition canine. Mais n'est-ce pas, également, une réminiscence de *La vie est un songe*, et plus précisément de cette fameuse monture, de cet « hippogriffe violent » qui ouvre la pièce de Calderón et qui annonce l'hybridité monstrueuse de Rosaure tout comme cette dernière annonce celle de Sigismond ? Cet hippogriffe n'est plus qu'un cheval, à l'état de cadavre, de squelette désarticulé. N'est-il pas évoqué pour souligner l'absence de Rosaure, la mort de Rosaure, l'avènement d'une civilisation où la féminité, donc l'androgynie, sont vouées à disparaître ? Il ne reste plus rien du monstre androgyne de Calderón. Ainsi, tout comme le personnage de Rosaure et sa volonté de reconquérir son honneur annoncent le Sigismond de *La vie est un songe*, ce cadavre chevalin de *La Tour* annoncerait la mort du Sigismond de Hofmannsthal...

En effet, rappelons que le prince précise qu'il n'a rien d'une femme lorsqu'il se montre violent avec son père. N'est-ce donc pas, dans le reste de l'œuvre, le personnage le plus féminin – donc le plus androgyne ? On sait que le silence et la passivité qui le caractérisent sont liés à la féminité dans d'autres œuvres de Hofmannsthal⁵³. Homme au caractère féminin – selon les critères qu'il présente lui-même – le Sigismond de *La Tour* n'est peut-être pas si éloigné de la femme au caractère masculin qu'est Rosaure⁵⁴.

Quoi qu'il en soit, dans *La Tour*, les hommes, les pères – Basile et Julian – sont omniprésents⁵⁵. Si l'on ajoute leur dimension satanique à la signification du personnage d'Olivier, si l'on accepte l'idée selon laquelle Olivier est bien une « préfiguration de la brute fasciste », si l'on constate la quasi absence de féminité dans l'œuvre de Hofmannsthal, la volonté délibérée de se passer de Rosaure ou même celle d'affirmer sa mort, on peut inscrire *La Tour* dans une réflexion propre à son époque – on peut penser à Freud qui, dans *Malaise dans la civilisation*, consent à la

52 W. Benjamin, *op. cit.*, p. 45. La paysanne qui fut la mère adoptive de Sigismond ne fait que passer dans la pièce, tentant d'obtenir du prisonnier qu'il s'apaise en se tournant vers le Christ. Julian note avec mépris la vanité de l'intervention. Cette femme, semble-t-il, n'est présente que pour mieux souligner l'absence des femmes en général. Dans la deuxième version de l'œuvre, le personnage est plus complexe, proche de Basile dans la mesure où la mère adoptive refuse à son fils la maternité qu'il lui réclame, se montrant froide et pieuse quand il lui demande de l'emmener. La réflexion de l'auteur porte alors sur l'absence des liens les plus essentiels et charnels entre les êtres, sur la solitude, et non seulement sur la féminité et la masculinité.

53 On pourrait d'ailleurs caractériser le prince à l'aide de ce qu'écrit Jacques Le Rider à propos de la *Lettre de Lord Chandos*, composée par Hofmannsthal en 1902 : à partir du moment où, condamné à mort par son père, il pourrait obtenir le pouvoir, porté par les mouvements de révolte qui agitent successivement le royaume, son comportement correspond à une « attitude d'attente silencieuse et d'écoute que l'on pourrait presque qualifier de passive – on serait tenté de dire féminine », J. Le Rider, *op. cit.*, p. 92.

54 Dans la deuxième version de l'œuvre, le médecin affirme que Sigismond n'est ni homme ni femme, mais au-dessus de ces deux catégories, confirmant donc la supériorité de l'androgyne sur les autres êtres humains.

55 Au moment de l'action, le père adoptif de Sigismond, époux de la paysanne précédemment mentionnée, est mort, et Sigismond parle de lui comme de « l'homme », et non comme de son père, H. von Hofmannsthal, *La Tour*, p. 21, / « Wo ist aber der Mann », p. 415.

femme un « rôle correctif face aux menaces totalitaires »⁵⁶. En effet, c'est dans un monde presque exclusivement masculin, où les hommes sont battus par le plus masculin d'entre eux, que la monstruosité humaine peut triompher.

Par ailleurs, on vient de le dire, parmi tous les personnages de *La vie est un songe* et de *La Tour*, deux semblent androgynes. Rosaure l'est ouvertement ; le Sigismond de Hofmannsthal l'est plus implicitement. Et tous deux possèdent un relief particulier. Rosaure et le prince de *La Tour* préservent la civilisation, ou du moins, représentent ses plus hautes aspirations lorsque tout espoir est perdu. Finalement, Calderón et Hofmannsthal semblent laisser entendre que les sociétés qui laissent place à l'androgynie, à la monstruosité apparente – qui n'est, en fait, qu'équilibre entre les contraires – offrent des remparts à la monstruosité véritable. Et cette monstruosité véritable, osons le dire, résiderait dans la masculinité la plus pure.

56 J. Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, PUF, 1990, p. 141. Freud dit aussi que les femmes « se sont transformées en obstacle au progrès de la culture, quand celui-ci dépassait les simples intérêts de la famille et de la sexualité ».