Jacques Le Rider

La »Reitergeschichte« de Hugo von Hofmannsthal Éléments d'interprétation[1]

L'auteur et son double

> Über Hugo einiges. Seine fast unverständliche Neigung zu literar. Aneignungen: Bassompierre in der Zeit, s. Z. eine Schlachtenerzählung in der N. Fr. Pr. (Uhl sagte damals im Schachclub: Ich habe fast wörtlich dasselbe vor kurzem gelesen und weiss nicht mehr wo. Hugo fand es auch merkwürdig, gestand aber nichts zu). Dann s. Z. als ich ihm den Stoff zur Beatrice erzählte: »Das Stück werd ich auch schreiben« (drum machte ich mich so eilig dran). – Vor 10 Jahren schrieb Gustav eine Bauernstückparodie, Hugo steuerte 2 Gstanzln und 1 Satz bei, sprach dann immer von »unserm Stück«, fragte einige Mal nach »unserm Honorar« und nahm, als ihm Gustav von dem erhaltnen Feuilletonhonorar zehn Gulden überschickte (ein Drittel) das Geld an. – [...] Es fuhr mir übrigens auch durch den Sinn, dass irgend ein andrer durch die eine Bassompierre Sache beinahe ruinirt gewesen wäre.[2]

Dans cette note de son journal, datée du 12 décembre 1902, Arthur Schnitzler parle de Hofmannsthal comme d'un plagiaire ou d'un faussaire. Mais il ne dit pas quelle aurait été la source de la »Schlachtenerzählung« (il s'agit de la »Reitergeschichte«). C'est le texte »Erlebnis des Marschalls von Bassompierre«, publié dans »Die Zeit« de novembre et décembre 1900, qui avait exposé Hofmannsthal à l'incrimination publique de plagiat. Le »Deutsches Volksblatt« (journal viennois »national-

[1] Contre le découragement que la logorrhée germanistique répandue sur la »Reitergeschichte«, un des textes les plus commentés de Hofmannsthal, a inspiré à Gerhard Träbing qui fait une revue féroce des opinions contradictoires (»Hofmannsthals ›Reitergeschichte‹. Interpretationen und Observationen 1949-1976«. In: Sprache im technischen Zeitalter, vol. 21, 1981, pp. 221-236), et contre l'avis de Martin Stern qui réclamait récemment une »Denkpause« (»Die verschwiegene Hälfte von Hofmannsthals ›Reitergeschichte‹«, in: Roland Jost et Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag, Frankfurt am Main 1986, pp. 40-45), nous nous permettrons d'ajouter notre goutte d'eau à l'océan de la critique.

[2] Arthur Schnitzler, Tagebuch 1893-1902, Vienne 1989, p. 389f. Gerhart Hauptmann, lui aussi, accusera Hofmannsthal de plagiat: »Der kl[uge] v[on] Hofmannsthal fructificiert seine hiesigen Eindrücke stark. Überall tauche ich auf. Der Akt der Psyche. Im Shakespearevortrag. Das Mannweibliche der Totenmaske, wie ich es bei Beethoven u[nd] Napoleon festgestellt hatte, etc« (G. Hauptmann, Journal, 2.5.1905, cité par Peter Sprengel, Literatur im Kaiserreich. Studien zur Moderne, Berlin 1993, p. 59).

allemand«, antisémite et antimoderne), sous la plume de Vergani, avait attaqué Hofmannsthal, l'accusant d'avoir publié une contrefaçon de Goethe. Dans »Die Fackel«, Karl Kraus commente en ces termes:

> Nach Jugendtagen, in denen er bald in der modernen Franzosen Bezirk, bald in Shakespeare, dann wieder in Ovids und in der griechischen Tragöden Bereich seinen Geist und seine Sprache sich herumtummeln ließ, ist Hugo v. Hofmannsthal immer mehr zum Goethe unserer Zeit herangereift. Bewundernd sahen seine Freunde ihn sich entwickeln, sahen, wie Hofmannsthals Hand, die Herr Hermann Bahr einst eine »weiche, streichelnde, unwillkürlich caressante Hand der großen Amoureusen, wie die leise, zähe Schmeichelei verblasster alter Seide« genannt hat, bald die straffen Striche führen lernte, mit denen Goethe zu zeichnen liebte [...]. Das kurze Geschichtchen, das Goethe den Memoiren des Marschalls von Bassompierre nacherzählt hat, ist ein Canevas, in den Herr Hofmannsthal seine pompöse Stickerei hineingearbeitet hat. [...] Wer den Faust oder Hamlet citiert, mag es manchmal für nöthig erachten, den Namen Goethe oder Shakespeare dabei zu nennen. Aber soll es wirklich als Plagiat gelten, wenn er's nicht thut ? [...] Was Ungebildete hier Plagiat nennen, ist in Wahrheit Citat. Und seht doch, worauf es Hofmannsthal eigentlich ankam. Er hat uns zeigen wollen, dass er Goethes Erbe auch zu mehren weiß [...]. Das ist bekanntlich Goethes großer Mangel, dass er uns über die Psychologie des Weibes so wenig zu sagen gewusst hat. Und das ist die große Aufgabe seines Erben Hofmannsthal: dass er uns Goethes Werke umdichte, sie für die feineren Bedürfnisse und die tiefere Seelenkenntnis unserer Zeit herrichte [...].[3]

Dans le cas de »Bassompierre«, l'affaire est plus aisée à démêler. Hofmannsthal ne fait pas mystère de ses sources: il les mentionne à la fin du récit[4]. Ce que les Béotiens appellent plagiat est en réalité citation: le risque de la citation à demi inconsciente et incontrôlée préoccupe Hofmannsthal depuis ses débuts. Cette lettre à Schnitzler du 27 juillet 1891 en témoigne:

> Ich lese Homer, Maupassant, das Linzer Volksblatt, Eichendorff und cette touchante histoire de petite Secousse, die manchmal so schön ist, qu'elle donne presque envie de pleurer, trotz Boulange-, Mysti-, Stoi- und Katholicismus. Ich habe gar keine eigenen Empfindungen, citiere fortwährend in Gedanken mich selbst oder andere [...].[5]

[3] Die Fackel, n° 60, fin novembre 1900, p. 20 sqq.
[4] Hofmannsthal, GW E 142.
[5] BW Schnitzler (1983), p. 8.

Dans le cas de la »Reitergeschichte«, Hofmannsthal ne donne aucune indication. L'édition critique souligne: »Zeugnisse zur ›Reitergeschichte‹ gibt es so gut wie keine«.[6] Pourtant, le soupçon d'imitation pèse dès l'origine sur cette nouvelle. Otto Brahm écrit par exemple à Hofmannsthal, le 26 décembre 1899:

> Ich muß Ihnen doch für das Weihnachtsgeschenk danken, das Sie der Menschheit und mir mit der famosen Reitergeschichte gemacht haben. Zwar wünschte ich den Vortrag etwas weniger kleistisierend – Sie haben einen eigenen Schnabel, was brauchen Sie danach zu kucken, wie andere gewachsen sind ? –, und der Ausgang scheint mir um eine Linie zu knapp, und dadurch nicht ganz zwingend – aber im Übrigen alle Achtung, und Hut ab vor der Dame Vuic.[7]

L'idée d'une comparaison de la »Reitergeschichte« avec Kleist a de quoi surprendre. Est-ce dans la *langue* de Hofmannsthal qu'Otto Brahm veut déceler des échos kleistiens, dans la »verschachtelte Syntax«[8] du début de la nouvelle ? Veut-il suggérer que le maréchal des logis Lerch serait un Michael Kohlhaas refusant de céder »son« cheval et se transformant en révolté ? Ou que le cas disciplinaire de Lerch aurait quelque chose de commun avec celui du prince de Homburg qui n'avait pas obéi pour avoir confondu le rêve et la réalité ? Ou qu'il y aurait un lointain écho du début de »Die Marquise von O...« (»In M..., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, ließ die verwitwete Marquise von O..., [etc.].« S'agit-il de Milan ? Les soldats russes qui assiègent la citadelle au début de la nouvelle de Kleist doivent-ils être mis en parallèle avec l'armée autrichienne dans la »Reitergeschichte« ?). – Ce genre de comparaison ne tient pas, et la remarque d'Otto Brahm n'ouvre pas de perspective convaincante.

Curieusement, Martin Stern a repris – sans le citer – cette idée lancée par Otto Brahm:

> Der Text wirkt komponierter und konstruierter als die meisten anderen. Auf Passagen fast lyrischer Art folgen Szenen von äußerstem Lakonismus. Innen und außen, Seelenzustände und gezeigte Umwelt sind hier mit großer

[6] Hofmannsthal, SW XXVIII Erzählungen 1, 217.

[7] Cité ibid., p. 220.

[8] Cette remarque m'a été suggérée par Jürgen Link, professeur associé à l'Université de Paris VIII en 1992-93, dont les conseils m'ont été précieux pour la mise au point de ce manuscrit.

Präzision rhythmisch verschränkt und streng aufeinander bezogen [...]. Das ganze geheimnisvoll – und attraktiv. Zeichnen sei die Kunst des Weglassens, soll Max Liebermann einmal geäußert haben [...]. Kleist hat diese lakonische und stimulierende Form bekanntlich besonders geliebt und meisterlich gehandhabt. Bei ihm entsprang sie zugleich metaphysischer Verzweiflung und erzählerischer Ehrlichkeit [...]. Bei Hofmannsthal dürfte mehr rezeptionsästhetisches Kalkül als metaphysische Bedrängnis im Spiel gewesen sein, wenn er – wie hier – die kleistsche Erzählmaske wählte.[9]

Peut-on parler d'un »masque kleistien« revêtu par Hofmannsthal, quand les éléments de comparaison restent si ténus, si extérieurs?

Comment définir l'originalité de Hofmannsthal, comment cerner la spécificité de cette modernité incontestable (nul doute que la »Reitergeschichte« compte parmi les textes les plus »modernes« de son auteur)? Faut-il parler d'une »postmodernité« avant la lettre, qui ferait de la citation affichée ou cachée le principe même de sa création?

Walter Benjamin, lui aussi, était frappé par cette »intertextualité« presque envahissante qui caractérise la plupart des oeuvres de Hofmannsthal. Hella Tiedemann, dans sa conférence au colloque parisien »Modernité de Hofmannsthal«, citait cette note du »Nachlaß« de Benjamin (1929 ou 1930-31):

»Hofmannsthal mit [Aleco] Dossena zusammenrücken«. Dossena, ein italienischer Bildhauer, wurde 1928 der Fälschung von Skulpturen überführt. »Dossena fälschte, ohne es zu wissen.« Ich [H. T.] zitiere mit wenigen Auslassungen: »Hofmannsthal fälschte, ohne es zu wissen, aber freilich erfüllt von den Werken, die aufs neue in ihm lebendig wurden. [...] Darum ist ›Übersetzung‹ für das, was er mit Ödipus, der Elektra, mit dem geretteten Venedig, mit Jedermann, mit dem Leben ein Traum und sovielem andern vornahm, garkein adäquater Begriff. Er tat mit diesen Werken nichts anderes als was er beispielsweise an der Goetheschen Novelle oder an dem Märchen mit der Frau ohne Schatten vornahm, die ja gewiß keine Übersetzung ist. Sie läßt aber zugleich erkennen, worum es sich hier handelt, was das Gemeinsame all dieser Arbeiten ist. [...] Der große Fälscher [...] zitiert [das] Urbild. Und das ist Hofmannsthals Fall: er zitiert nicht Zeilen, schöne Stellen oder dergleichen sondern das ganze große [...] Urbild insgesamt. Er erhebt es in den Stand der Anführung, aber auch in den Stand der Erscheinung. Denn in der Tat zitiert der Fälscher auch in jenem andern Sinne die Werke: er

[9] Martin Stern, Die verschwiegene Hälfte von Hofmannsthals »Reitergeschichte«, op. cit., p. 40 et p. 44.

beschwört sie. Und zwar war für Hofmannsthal solche Beschwörungskunst untrennbar mit der Bildung verbunden [...]«.[10]

Aux yeux de Benjamin, le problème de l'épigonalité de Hofmannsthal soulève des questions plus subtiles que la simple recherche de »sources« plus ou moins dissimulées qui auraient fait l'objet d'une »imitation«. »Er zitiert nicht Zeilen, schöne Stellen oder dergleichen sondern [...] das ganze Urbild insgesamt«. Cette perspective nous incite à ne pas traiter le problème du »texte palimpseste«, de la mémoire culturelle et littéraire qui imprègne le *poeta doctus,* comme un problème d'art de la citation. Hofmannsthal ne »cite« pas ou, plutôt, il cite »das ganze Urbild insgesamt«. Cette expression nous renvoie évidemment au contexte de la réflexion de Walter Benjamin sur la notion de tradition, de continuité et de discontinuité dans la succession des oeuvres d'art et des textes.[11]

Ces différentes citations, du »gossip« littéraire viennois »à la Schnitzler« aux remarques beaucoup plus profondes de Benjamin, posent le problème de la définition de »l'originalité« de Hofmannsthal. Waltraud Wiethölter a bien montré que cette question est au centre de la »crise« de Chandos. Celui-ci, placé au milieu de sa bibliothèque encyclopédique, des monuments de l'histoire universelle et des beautés de la nature, peut-il encore répondre à la question qu'il voulait placer en exergue de son ouvrage »Nosce te ipsum«?

Der Lord [wollte sich] offenbar nicht mehr länger mit der Rolle des Lesers und Kommentators, das heißt mit der eigenen Zweitrangigkeit gegenüber dem göttlichen Autor und dessen Text begnügen. [...] Und beides hat Chandos erfahren: sowohl die Dispersion seines Ichs durch dessen eigene Produktionen, die er von einem gewissen Zeitpunkt an nur noch mit

[10] Hella Tiedemann-Bartels, »Unveräußerliche Reserve bei aller Bewunderung«. Benjamin über Hofmannsthal. In: Austriaca 37, 1993 (»Modernité de Hofmannsthal«), pp. 299-305, 301 sq.

[11] Cf. un des premiers états de cette réflexion chez Benjamin, dans »Die Aufgabe des Übersetzers«. In: Gesammelte Schriften, IV, 1, p. 11 (»Die Geschichte der großen Kunstwerke kennt ihre Deszendenz aus den Quellen, ihre Gestaltung im Zeitalter des Künstlers und die Periode ihres grundsätzlich ewigen Fortlebens bei den nachfolgenden Generationen«); cf. Stéphane Mosès, L'idée d'origine chez Walter Benjamin. In: Walter Benjamin et Paris, éd. par Heinz Wissmann, Paris 1986, pp. 809-826.

Befremden betrachten konnte, als auch die unendliche Leere der Zeichen, denen er die Präsenz des Sinnes hatte abzwingen wollen.[12]

Wiethölter parle ici principalement du langage lui-même qui devient *écriture en jeu* et qui échappe à son »auteur«. Mais on peut sans difficulté, me semble-t-il, appliquer ces analyses au problème de l'originalité du *propre* de la création littéraire qui, chez le *poeta doctus* Hofmannsthal, a tendance à se confondre avec l'*étranger* de la tradition. Comme l'évoque le »Gespräch über Gedichte«: »Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an.«[13] – Ce point de vue permet à Wiethölter de renouveler l'interprétation de la »Reitergeschichte« à partir du thème du double. Le *Doppelgänger* n'est plus seulement le symptôme d'une *Spaltung* du sujet entre ses pétitions nobles (l'élan »héroïque« de Lerch) et ses vils appétits (conquêtes sexuelles faciles, désirs petits-bourgeois de confort patriarcal, etc.), ni seulement le signe annonciateur de la mort, mais l'autre de son écriture que rencontre l'auteur. Lerch est donc bien une figure à laquelle s'identifie Hofmannsthal,[14] et sa crise d'identité pourrait être comparée à la crise d'identité de l'écrivain qui se rencontre dans son propre texte comme un double étranger à lui-même.[15] Lerch apparaît,

[12] Waltraud Wiethölter, Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk, Tübingen 1990, p. 59 sq. et p. 66.

[13] GW E 497

[14] Les éléments autobiographiques de la »Reitergeschichte« ont souvent été soulignés. Souvenirs de ses périodes militaires: son année de »volontaire« à Göding (1894-95), ses périodes d'exercices à Tumacz (mai 1896) et Czortkow (juillet 1898). En particulier la scène des chiens:
»Und auf dem Rasen sind… 15 Hunde, alle häßlich, Mischungen von Terriers und Bauernkötern, übermäßig dicke Hunde, läufige Hündinnen, ganz junge schon groß mit weichen ungeschickten Gliedern, falsche Hunde, verprügelte und demoralisierte, auch stumpfsinnige, alle schmutzig, mit häßlichen Augen, und wundervollen weißen Zähnen. Darin lagen alle Mächte des Lebens und seine ganze erstickende Beschränktheit, daß es von sich selbst hypnotisiert ist«. (Lettre du 7 août 1895 à Leopold von Andrian). Mais aussi le nom du personnage. Hofmannsthal évoque un »Wachtmeister Lerch von der III. Eskadron« dans sa lettre du 13 août 1895 à son père. Documents cités in SW XXVIII Erzählungen 1, p. 219 sqq. On peut citer, dans ce contexte, la »Soldatengeschichte«, directement inspirée par les expériences personnelles de Hofmannsthal durant ses périodes de service militaire et qui décrit quelques tableaux de la vie militaire sous le signe de la dépression et de la »nausée«.

[15] Cf. Maupassant, Lui ?, où l'écrivain voit son double assis à sa table de travail…

dans cette perspective, comme frappé d'une maladie analogue à celle de Chandos.[16]

Deux références cachées: Stendhal et D'Annunzio

Aucun de ceux qui éprouvaient face à la nouvelle de Hofmannsthal un effet de déjà vu (déjà lu) et qui pressentaient un »modèle caché« de la »Reitergeschichte« n'indiquait pour autant une piste sérieuse. S'il fallait mener cette enquête et chercher des références occultées, je proposerais le début de »La Chartreuse de Parme« de Stendhal et les romans de Gabriele D'Annunzio.

La première hypothèse est inspirée par Theodore Fiedler[17] qui, en 1976, estimait que l'ironie était le principe structurel de la »Reitergeschichte«. Il remarquait la ressemblance entre ce passage de Hofmannsthal décrivant le rêve éveillé de Lerch:

> Der Rasierte nahm bald die Stelle eines vertraulich behandelten, etwas unterwürfigen Freundes ein, der Hoftratsch erzählte, Tabak und Kapaunen brachte, bald wurde er an die Wand gedrückt, mußte Schweiggelder zahlen, stand mit allen möglichen Umtrieben in Verbindung, war piemontesischer Vertrauter, päpstlicher Koch, Kuppler, Besitzer verdächtiger Häuser mit dunklen Gartensälen für politische Zusammenkünfte und wuchs zu einer schwammigen Riesengestalt, der man an zwanzig Stellen Spundlöcher in den Leib schlagen und statt Blut Gold abzapfen konnte,[18]

[16] Waltraud Wiethölter (p. 78) observe que la fascination du spectacle répugnant des chiens est un thème commun à »Lettre« de Lord Chandos et à la »Reitergeschichte«. Dans les deux cas, ce spectacle est annonciateur d'un »dédoublement« du sujet.
Jürgen Link me fait remarquer que la »nausée« d'Anton Lerch suit un schéma analogue à celui que décrit Jean-Paul Sartre, dans »L'Etre et le néant«, à propos de la »viscosité«: »Mais qu'est-ce donc qui traduit cette crainte, sur le plan ontologique, sinon justement la fuite du Pour-soi devant l'En-soi de la facticité, c'est-à-dire justement la temporalisation ? L'horreur du visqueux, c'est l'horreur que le temps ne devienne visqueux, que la facticité ne progresse continûment et insensiblement et n'aspire le Pour-soi qui ›l'existe‹.« (L'Etre et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique, Paris 1943, p. 672 sq.)

[17] Theodore Fiedler, Hofmannsthals »Reitergeschichte« und ihre Leser. Zur Politik der Ironie. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 26, 1976, p. 140-163.

[18] GW E 125. À propos de ce passage, Heinz Rieder, Hugo von Hofmannsthals »Reitergeschichte«. In: Marginalien zur poetischen Welt. Festschrift für Robert Mühlher zum 60. Geburtstag, éd. par Alois Eder et al., Berlin 1971, (pp. 311-323) p. 315, fait observer: »Interessant ist nun, daß der Wachtmeister für diese Wunscherfüllung einen Dritten benötigt, seine Liebe zu der Frau also erst in einem Dreiecksverhältnis genießen kann«. Il rapproche ce »triangle« de celui de l'histoire du maréchal Bassompierre (hübsche Krämerin / Krämer / Bassompierre).

et le passage du premier chapitre de »La Chartreuse de Parme«:

> En mai 1796, trois jours après l'entrée des Français, un jeune peintre en miniature, un peu fou, nommé Gros, célèbre depuis, et qui était venu avec l'armée, entendant raconter au grand café des *Servi* (à la mode alors) les exploits de l'archiduc qui, de plus, était énorme, prit la liste des glaces imprimée en placard sur une feuille de vilain papier jaune. Sur le revers de la feuille, il dessina le gros archiduc; un soldat français lui donnait un coup de baïonnette dans le ventre, et, au lieu de sang, il en sortait une quantité de blé incroyable.[19]

Curieusement, Theodore Fiedler se bornait à ce rapprochement de détail qui, pris isolément, ne pouvait guère sembler convaincant. En réalité, son intuition mérite d'être suivie plus systématiquement. On s'aperçoit alors que la »Reitergeschichte« est, par de nombreux traits, une citation du début de »La Chartreuse de Parme«. Mais il s'agit d'une citation dont le sens est entièrement renversé. Ce sont les Autrichiens de l'armée contre-révolutionnaire qui entrent dans Milan pour une mission de répression, et non les Français libérateurs et porteurs des idées de 1789. Ils n'apportent point la joie et la vie, mais la mort et la désolation. Lerch n'est pas le brillant lieutenant Robert, futur père de Fabrice, qui fait irruption dans le palais de la marquise del Dongo dont il aura tôt fait de conquérir le coeur et les faveurs, – mais un maréchal des logis bien peu héroïque et assiégé par des fantasmes érotiques plutôt sordides.

Le début des deux oeuvres contient des motifs homologues mais inversés:

> Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles, César et Alexandre avaient un successeur. Les miracles de bravoure et de génie dont l'Italie fut témoin en quelques mois réveillèrent un peuple endormi [...].

> Den 22. Juli 1848, vor 6 Uhr morgens, verließ ein Streifkommando, die zweite Eskadron von Wallmodenkürassieren, Rittmeister Baron Rofrano mit einhundertsieben Reitern, das Kasino San Alessandro und ritt gegen Mailand [...].

Ce ne sont pas des miracles de bravoure et de génie que raconte le début de la »Reitergeschichte«, mais des escarmouches d'arrière-

[19] Stendhal, La Chartreuse de Parme, Paris 1972, p. 22.

garde... Les soldats de l'armée autrichienne, qui ramène l'ordre habsbourgeois à Milan en cette fin de juillet 1848, sont les successeurs de ces Autrichiens que les Français, au début de »La Chartreuse de Parme«, ont chassés de Milan:

> Un peuple tout entier s'aperçut, le 15 mai 1796, que tout ce qu'il avait respecté jusque-là était souverainement ridicule et quelquefois odieux. Le départ du dernier régiment de l'Autriche marqua la chute des idées anciennes: exposer sa vie devint à la mode; on vit que, pour être heureux après des siècles de sensations affadissantes, il fallait aimer la patrie d'un amour réel et chercher les actions héroïques. On était plongé dans une nuit profonde par la continuation du despotisme jaloux de Charles Quint et de Philippe II; on renversa leurs statues, et tout à coup l'on se retrouva inondé de lumière.[20]

La citation »ironique« (on pourrait dire: par antiphrase) de »La Chartreuse de Parme«, peut-être aussi de »Lucien Leuwen«,[21] dans la »Reitergeschichte«, a une valeur politique. Nous y reviendrons. Relevons encore quelques lointaines ressemblances, suffisamment troublantes pour qu'on ne les considère pas comme purement fortuites.[22] Au chapitre troisième du roman de Stendhal, à Waterloo, Fabrice se fait voler son cheval par un général qui n'est autre que son père, le lieutenant Robert de 1796:

[20] Ibid., p. 21 sq.

[21] »Le souvenir de l'entrée du régiment de Lucien Leuwen à Nancy se retrouve dédoublé dans la traversée de Milan et dans celle du village. Nancy, ville répugnante; il y a même un abattoir juste avant la ville; le sol glissant, boueux; la chute de cheval de Lucien, qui lui paraît un mauvais présage; la femme à la fenêtre, contemplée à la faveur d'un encombrement sous une voûte, l'éveil du désir et le réveil de l'âme de Lucien. [...] Une scène en particulier: le colonel du régiment doit donner l'accolade à Lucien, son cheval fait un écart à ce moment, et Lucien fait suivre le mouvement à son propre cheval, tandis qu'une lueur ironique passe dans son regard; le colonel Mahler le prend en haine dès ce moment«. Remarques de Vivette Pouzet, dans une contribution à mon séminaire de DEA de l'Université de Paris VIII.
Notons qu'une édition de »Lucien Leuwen« venait d'être publiée en 1894 (édition et présentation de J. de Mitty). – Dans une lettre de mai-juin 1892 à Richard Beer-Hofmann, Hofmannsthal écrit: »Stendhal behalte ich noch». (BW Beer-Hofmann, p. 7)

[22] »La fumée blanche qui signale le lieu de la bataille; l'histoire de cheval acheté, pris, de nouveau acheté, puis volé; le rythme de galop perpétuel (»ventre-à-terre«), les habits rouges jonchant le champ de bataille et le sang du cheval éventré, qui coule dans la boue; Fabrice abat un Prussien avec tout le plaisir d'une chasse; l'insubordination de l'armée de Napoléon; la charge sur le pont«. Remarques de Vivette Pouzet, op. cit.

> Le maréchal des logis s'approcha de Fabrice. A ce moment, notre héros entendit dire derrière lui et tout près de son oreille: C'est le seul qui puisse encore galoper. Il se sentit saisir les pieds; on les élevait en même temps qu'on lui soutenait le corps par-dessous les bras; on le fit passer par-dessus la croupe de son cheval, puis on le laissa glisser jusqu'à terre, où il tomba assis.
> L'aide de camp prit le cheval de Fabrice par la bride; le général, aidé par le maréchal des logis, monta et partit au galop.[23]

Sur ce champ de bataille de Waterloo, où Fabrice assiste – sans rien y comprendre – à la défaite de l'empereur admiré, non seulement il n'est pas reconnu par son père, mais il est privé par lui de son cheval, il subit le châtiment de castration.[24] – On pourrait dire que la »Reitergeschichte« nous présente la scène de l'autre côté de la barrière: le maréchal des logis Lerch prend le cheval d'un officier italien et se le fait à son tour voler par son supérieur, le capitaine Rofrano, auquel, pendant son rêve de bravoure héroïque, Lerch a cru pouvoir s'égaler.

Comment interpréter cette »citation« cachée – et ironique – de Stendhal dans la »Reitergeschichte«? Sans doute comme l'indice d'une volonté de Hofmannsthal de »méditerraniser« son écriture, au sens où Nietzsche écrit dans »Der Fall Wagner«: »Il faut méditerraniser la musique«.[25] C'est probablement Nietzsche qui conduit Hofmannsthal vers Stendhal: Nietzsche, l'enthousiaste admirateur d'Henri Beyle.[26] Plusieurs traits de l'écriture de »La Chartreuse de Parme« pourraient avoir servi de modèle à Hofmannsthal: le style de la chronique historique, la rapidité du récit, sans interventions de l'auteur, – tandis que d'autres éléments, là aussi, font l'objet d'un renversement »ironique«: le culte stendhalien de Napoléon et de l'italianité a fait place, dans la »Reitergeschichte«, à la perspective autrichienne des soldats de Radetzky; l'élégance du hussard stendhalien, »aux masques de poussière et de sang«;[27] tandis que la »chasse au bonheur« de Fabrice del Dongo se transforme en une descente aux enfers du maréchal des logis Lerch.

[23] Ibid., p. 65

[24] Cf. la postface de Béatrice Didier à l'édition citée de »La Chartreuse de Parme«, p. 503

[25] Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, éd. par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Berlin-New York, München 1980, vol. 6, p. 16.

[26] Cf., sur ce point, Charles Andler, Nietzsche, sa vie et sa pensée, vol. 1 (Livre II, »L'influence des moralistes français«, chapitre 6, »Stendhal«), Paris 1958, pp. 159-176.

[27] »aus einer Larve von blutgesprengtem Staub«, GW E 123.

Hofmannsthal croit aux différences des »styles nationaux«, comme en témoigne ce passage de l'essai de 1891 sur Amiel:

> Amiel tritt den Weg nach Deutschland an, aus dem Land der Antithese, des klassischen Alexandriners, in das Land des freien Rhythmus; aus der analytischen, rhetorischen Welt in die synthetische, poetische; von Condillac zu Hegel, von Paul-Louis Courier, dem Klassiker der reinen Form, zu Jean Paul, dem Klassiker der Formlosigkeit.[28]

L'»objectivité« de la technique narrative stendhalienne, qui est celle de la »chronique« historique, correspond chez Hofmannsthal à une impassibilité *unheimlich* qui déconcerte le lecteur en quête de »vraisemblance psychologique«. Reprenant l'expression de Theodore Fiedler, »politique de l'ironie«, on peut dire qu'à travers les échos stendhaliens dont il parsème son texte, Hofmannsthal ironise sur la glorieuse campagne de Radetzky. Tout comme Fabrice del Dongo parcourait le champ de bataille de Waterloo sans prendre conscience de l'importance historique de l'événement dont il était le témoin, absorbé qu'il était par des incidents subalternes, de même la campagne italienne de Radetzky, vue dans la perspective d'Anton Lerch, se réduit à bien peu de chose. Quelques escarmouches, quelques rapines, une affaire de chevaux... L'ironie hofmannsthalienne consiste en une réduction de la grande Histoire à de la petite histoire. De même que Stendhal réduisait Waterloo, pour Fabrice, à une succession d'affaires de chevaux.

Le texte de la »Reitergeschichte« pourrait être caractérisé comme une variation de rythme et d'intensité.

> La recherche d'un effet de rythme domine le style, marqué par une cadence rapide (entrée de l'armée à Milan, scènes de combat) qui se ralentit (traversée du village), puis s'accélère à nouveau (rencontre avec le double et assaut de Lerch contre l'officier italien; instantané de la scène finale). Ce jeu des temporalités instaure un *dédoublement* du récit: action d'une part, rêverie et analyse pyschologique d'autre part; effet de réel ›historique‹, puis intrusion de l'irréel, de l'onirique, de l'invraisemblable.[29]

La structure du récit est ainsi fondée sur un dualisme des effets de rythme et des motifs: traversée de Milan / traversée du village; opposition Rofrano / Lerch; contraste entre l'extériorité des premières et des

[28] »Das Tagebuch eines Willenskranken«, GW RA I 109.

[29] Remarques de Vivette Pouzet, op. cit., dans une contribution à mon séminaire de DEA de l'Université de Paris VIII.

ultimes descriptions – et l'intériorité dans laquelle nous fait pénétrer le récit pendant la traversée du village. La rencontre de Lerch avec son *Doppelgänger* s'inscrit dans la logique de ce que Ritchie Robertson appelait »the dual structure of Hofmannsthal's ›Reitergeschichte‹«[30] faisant observer que, sur ce point, la structure de la »Reitergeschichte« et celle du »Märchen der 672. Nacht« se ressemblent; mais que la construction de la »Reitergeschichte« est encore plus complexe.

Ce que nous venons d'appeler une variation de rythme – il s'agit d'une véritable rupture de rythme –, est aussi le signe d'une défaillance du langage.[31] La première page du texte a des sonorités claires, martiales et le timbre des cuivres (séquences de voyelles a / o – o / a, dont le modèle est contenu dans les noms des protagonistes: Anton L. et Baron Rofrano) – fanfare qui, en regard de la suite du récit, sonne faux. C'est aussi le seul passage de la nouvelle, qui contienne une comparaison tendant vers la métaphore (»von den Gipfeln der fernen Berge stiegen Morgenwolken wie stille Rauchwolken gegen den leuchtenden Himmel«); rappelons que Hofmannsthal, dans l'essai de 1894, »Philosophie des Metaphorischen«, suggérait que la métaphore traduit un sentiment d'union entre la subjectivité et le monde:

> Ich erwartete eine Philosophie der subjektiven Metaphorik; eine Betrachtung des metaphernbildenden Triebes in uns und der unheimlichen Herrschaft, die die von uns erzeugten Metaphern rückwirkend auf unser Denken ausüben [...]. Eine hellsichtige Darstellung des seltsam vibrierenden Zustandes, in welchem die Metapher zu uns kommt, über uns kommt in Schauer, Blitz und Sturm: dieser plötzlichen blitzartigen Erleuchtung, in der wir einen Augenblick lang den großen Weltzusammenhang ahnen, schauernd die Gegenwart der Idee spüren, dieses ganzen mystischen Vorganges, der uns die Metapher leuchtend und real hinterläßt [...].[32]

Cette quasi-métaphore (»Morgenwolken [stiegen] wie stille Rauchwolken«) se révèle hautement ambivalente. Elle évoque à la fois l'idylle (la fumée qui symbolise la paix du foyer) et la menace (la fumée qui fait songer à des villages mis à feu et le sang par les opérations militaires; un silence de mort). Ce signal narratif sert d'avertisseur: une lecture

[30] Ritchie Robertson, The Dual Structure of Hofmannsthal's »Reitergeschichte«. In: Forum for Modern Language Studies 14, 1978, pp. 316-331.

[31] Remarques de Daniel Binswanger, dans une contribution à mon séminaire de DEA de l'Université de Paris VIII.

[32] GW RA I 192.

attentive peut l'interpréter comme l'annonce de »double structure« du texte, qui obéit à la fois à une logique de chronique militaire et à une logique de pulsion de mort.

La grande »synthèse« métaphorique, simulée par la (fausse) idylle décrite dans ce premier paragraphe, sera irrémédiablement perdue dans le milieu du récit qui sera, au contraire, travaillé par la fragmentation et la division, exprimées par l'usage de »und zwar«, singulièrement appuyé dans la scène de la rencontre entre Anton Lerch et son double: »[...] und zwar einen Wachtmeister, und zwar auf einem Braunen mit weißgestiefelten Vorderbeinen.« Au contraire, le registre métaphorique sera repris dans la dernière séquence de la nouvelle: le jeu de la couleur rouge (soleil couchant / taches de sang / mort / fanfare des cuivres):

> Als der Wachtmeister mit dem schönen Beutepferd zurückritt, warf die in schwerem Dunst untergehende Sonne eine ungeheure Röte über die Hutweide. Auch an solchen Stellen, wo gar keine Hufspuren waren, schienen ganze Lachen von Blut zu stehen [...]. Seitwärts der rotgefleckten Bäume hielt der Rittmeister und neben ihm der Eskadronstrompeter, der die wie in roten Saft getauchte Trompete an den Mund hob und Appell blies. (E 129)

Ce tableau, où tout se trouve fusionné dans le sang et la couleur rouge, annonce l'»union mystique«, célébrée dans la violence, de la fin du récit. Pourtant, il ne s'agit pas, dans ce tableau, d'un registre purement métaphorique. La phrase »Auch an solchen Stellen, wo gar keine Hufspuren waren, schienen ganze Lachen von Blut zu liegen« suggère une notation des plus réalistes (aux endroits piétinés par les chevaux, ce sont bien des taches de sang qui colorent le sol), de telle sorte que le sens figuré de »roter Saft« ne permet pas un instant le sang qui inonde tout le paysage. Ainsi, l'»héroïsation« qui, à première vue, semble sans doute un peu trop conforme à la rhétorique des fresques académiques de bataille (soleil couchant sur le champ du combat; fanfares; cavaliers galopant vers le rassemblement), se transforme en description macabre. La »synthèse,« cette fois encore simulée par le registre métaphorique des variations sur la couleur rouge, est détruite par les notations réalistes sous-jacentes.

La »défaillance du langage« qui se manifeste au milieu du texte, lorsque les »métaphores« (simulées) ont disparu pour faire place à la juxtaposition et à la division, s'exprime aussi dans l'impossibilité de dialogue à laquelle se heurte Lerch au moment de sa rencontre avec

Vuic: à ses paroles répondent un silence pesant, une fuite furtive, un sourire gêné. C'est donc par antiphrase que Hofmannsthal écrit: »Das ausgesprochene Wort aber machte seine Gewalt geltend.« (124) Car cette »violence« du langage ne s'exerce que sur Lerch lui-même. L'apostrophe à Vuic, restée sans réponse, déclenche en Lerch un processus d'association d'images intérieures qui l'arrachent à la réalité. Comme si Lerch n'avait fait que parler à lui-même. Cette »défaillance du langage« se traduit dans l'image: »[...] der Gedanke an das bevorstehende erste Eintreten in das Zimmer mit den Mahagonimöbeln war der Splitter im Fleisch, um den herum alles von Wünschen und Begierden schwärte.« (125) »Splitter« est à la fois l'épine qui perce Lerch jusqu'à son inconscient et l'éclatement du langage qui, malgré sa violence, ne parle plus à personne.[33]

Aux variations de rythme s'ajoutent des variations d'intensité. Lumière étincelante et sonorités martiales jusqu'à »so ritt die schöne Schwadron durch Mailand«. Lourdeur, fatigue et lubricité dans la scène de rencontre avec Vuic: »[...] einen nicht mehr frischen Schritt reitend [...] Atmosphäre von Behaglichkeit und angenehmer Gewalttätigkeit«. Engourdissement du corps (mais »aufgeregt war seine Einbildung«), lenteur et difficulté des mouvements durant la traversée du village dont la laideur[34] fait contraste avec la »schöne Villa« évoquée au début du récit, et dont tous les habitants semblent, comme la chienne, »unendlich müde und traurig«. – Au moment même où l'intensité du texte se relâche jusqu'à la torpeur et à l'immobilité (»eine so unbeschreibliche Schwere, ein solches Nichtvorwärtskommen«[35]), un retournement se produit qui coïncide avec la scène de rencontre avec le *Doppelgänger:*

[33] Selon Rolf Tarot, Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur, Tübingen 1970, p. 337, le passage »[...] während seinem scharfen Blick noch gleichzeitig in einem Pfeilerspiegel die Gegenwand des Zimmers sich verriet, ausgefüllt von einem großen weißen Bette und einer Tapetentür, durch welche sich ein beleibter, vollständig rasierter älterer Mann im Augenblick zurückzog« (GW E 123), serait une expérience du miroir, qui marquerait le début du clivage de la personnalité de Lerch. Mais rien n'indique que Lerch aperçoive son propre reflet dans la glace qui révèle à son regard scrutateur le fond de l'appartement de Vuic. Parler d'expérience narcissique, comme le fait Rolf Tarot, semble donc excessif.

[34] Une laideur qui fait songer aux alentours de la maison de Božena dans le »Törless« de Musil – et qui fait de ce passage, après le clinquant »stendhalien« des premiers paragraphes, un morceau de prose naturaliste.

[35] On peut rapprocher ce sentiment d'engourdissement cauchemardesque du passage d'»Andreas« où le personnage éponyme du roman, en rêve, éprouve une difficulté analogue à

[...] So trieb er ungeduldig sein Pferd sogar mit den Sporen zu einem sehr lebhaften Tempo, worauf der andere sein Tempo ganz im gleichen Maße verbesserte.[36]

Le crescendo est extrêmement rapide, et, avec le son des trompettes de l'escadron qui sonnent l'attaque, une scène de combat commence pour s'achever par une mise à mort sanguinaire:

Der Offizier wollte über den Bach; der Eisenschimmel versagte. Der Offizier riß ihn herum, wendete dem Wachtmeister ein junges, sehr bleiches Gesicht und die Mündung einer Pistole zu, als ihm ein Säbel in den Mund fuhr, in dessen kleiner Spitze die Wucht eines galoppierenden Pferdes zusammengedrängt war. Der Wachtmeister riß den Säbel zurück.[37]

Ce retournement peut faire songer à une scène du roman de Gabriele D'Annunzio, »Les Vierges aux rochers«, que Hofmannsthal avait recensé dans ›Die Zeit‹ du 11 janvier 1896. Le héros du roman de D'Annunzio[38] est en route, à cheval, vers le château où habitent les trois vierges parmi lesquelles il choisira son épouse. Voici une des scènes décisives où D'Annunzio montre la naissance du *superuomo* nietzschéen:

Te voilà mûr enfin [...]. Jouis donc de ton printemps; reste ouvert à tous les souffles; laisse-toi pénétrer par tous les germes; accueille l'inconnu et l'imprévu et tout ce qui t'apportera l'événement; abolis toute inhibition [...]. Ne repousse pas la douceur qui t'envahit, l'illusion qui t'enveloppe, la mélancolie qui t'attire, toutes les choses nouvelles et indéfinissables qui, aujourd'hui, tentent ton âme étonnée. Ce ne sont que les formes vagues de la

lever le pied au-dessus du chat torturé à mort: »Den schweren linken Fuß hebt er mit unsäglicher Qual« (GW E, 226).

[36] GW E 128.

[37] Ibid., p. 129.

[38] »À la différence des personnages principaux des romans précédents, Claudio Cantelmo, le héros des ›Vergini delle rocce‹, est une figure positive, même s'il reste en lui une forte composante de velléité. Après avoir fortifié sa vertu de surhomme par la solitude, par un détachement dédaigneux vis-à-vis du monde contemporain, par le dégoût de ce que, dans ›Il Piacere‹, l'auteur avait appelé ›le gris déluge démocratique d'aujourd'hui‹, Cantelmo décide de donner un débouché pratique à ses potentialités dominatrices en les projetant dans le futur, grâce à la naissance d'un fils qui sera le ›Roi de Rome‹. Dans cette intention, il retourne sur les terres de ses ancêtres pour choisir une épouse parmi les trois soeurs. [...] ›Le Vergine delle rocce‹ est le roman de D'Annunzio où, avec l'abandon complet du naturalisme et de la vraisemblance, avec le renforcement de l'atmosphère décadente et la pleine apparition du surhomme déjà annoncée dans le ›Trinfo della morte‹, l'idéologie antidémocratique apparaît pour la première fois de la manière la plus explicite«. (Paolo Alatri, Gabriele D'Annunzio, trad. Alain Sarrabayrouse, Paris 1992, p. 150 sq.).

vapeur qui se dégage de la vie en fermentation dans la profondeur de ta nature féconde. [...]

J'arrêtai mon cheval. [...] »Je ferais peut-être bien de me tenir encore en garde contre la vie extérieure; je ferais peut-être bien de ne pas entrer dans le cercle qui, comme une oeuvre de magie, s'ouvre à l'improviste devant moi pour m'emprisonner.« Mais le Démoniaque me répéta d'une voix claire: »N'aie pas peur! Accueille l'inconnu et l'imprévu et tout ce que t'apportera l'événement. Abolis toute inhibition, poursuis ta route, libre et assuré. N'aie plus désormais d'autre souci que de vivre. Ton destin ne peut s'accomplir que dans la profusion de la vie«.

Je poussai mon cheval avec une sorte de furie, comme si un grand acte eût été résolu à cette minute même«.[39]

Hofmannsthal, dans son compte rendu publié en 1896, avait commenté en ces termes la »conversion existentielle« du personnage:

Es kann einer hier sein und doch nicht im Leben sein: völlig ein Mysterium ist es, was ihn auf einmal umwirft und zu einem solchen macht, der nun erst schuldig und unschuldig werden kann, nun erst Kraft haben und Schönheit. Denn vorher konnte er weder gute noch böse Kraft haben und gar keine Schönheit; dazu war er viel zu nichtig, da doch Schönheit erst entsteht, wo eine Kraft und eine Bescheidenheit ist.

Ins Leben kommt ein Mensch dadurch, daß er etwas tut.[40]

Si l'on admet ce parallèle entre D'Annunzio et la »Reitergeschichte«, on peut dire que la »crise« du maréchal des logis Anton Lerch est du même ordre que celle du fils de marchand dans le »Märchen der 672. Nacht«. Accéder à la vie, au »Leben«, au risque de devoir regarder la mort en face, sortir d'une vie antérieure (dans le vocabulaire propre à Hofmannsthal, on parlerait de »préexistence«) qui restait coupée de la vie, sortir de soi, se dépasser. Ces formules simples résument le »nietzschéisme« du jeune Hofmannsthal. Dans cette perspective, Anton Lerch fait une expérience analogue à celle de Claudio dans »Der Tor und der Tod« (1893): rencontrant son double, il se trouve confronté à la figure de la mort – et celle-ci lui révèle une forme supérieure de vie (»Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!«[41]). Le schéma d'interprétation appliqué par Marianne Burkhard à la »Reitergeschichte«, par analogie à la »Lettre« de Lord Chandos, me semble convaincant: »In beiden

[39] Gabriele d'Annunzio, Les Romans du lys. Les Vierges aux rochers, trad. Georges Hérelle, Paris 1897, p. 109-114.

[40] »Der neue Roman von D'Annunzio«, GW RA I 208.

[41] GW GD I 297.

Werken geht es um die Begegnung mit dem Zerfall des Lebens«, estime M. Burkhard qui compare l'ivresse initiale de Chandos (»Mir erschien damals in einer Art Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit«) à l'euphorie qui règne au début de la »Reitergeschichte«: dans un paysage étincelant, l'action militaire se déroule sans rencontrer d'obstacle. La rencontre avec Vuic provoque la perte de cette grande »unité«. À partir de là, Lerch souffre d'une sorte de *Spaltung* entre son intériorité et la réalité.

> Das Ausweichen in den brutalen Traum zeigt, daß Lerchs Welt nun so egozentrisch ist, daß er sich weigert, ihm im Leben entgegengesetzte Kräfte als Realität hinzunehmen [...]. Der Plan des Wachtmeisters, durch das Dorf zu reiten, wächst organisch aus seinem Traum und dem Gedanken an das Eintreten bei Vuic hervor [...]. Was in der Dorfszene als fremde Seite des Lebens erscheint, zeigt sich dann im Doppelgänger als Fremdheit in Lerchs eigenem Ich.[42]

Cette interprétation est affaiblie par une appréciation trop positive de l'état initial dans lequel Anton Lerch est décrit au début du récit. On pourrait dire que la »große Einheit«, dans laquelle il se trouve pris, est celle de la vie militaire qui ne laisse aucune place á la subjectivité. La »Larve von blutbesprengtem Staub« qui cache le visage de Lerch pendant sa traversée de Milan peut s'entendre au double sens du mot »Larve«: comme larve et comme masque.[43] L'individu Lerch, au début du récit, est une »larve« prisonnière de la gangue de la discipline militaire; son individualité créatrice et autonome va s'affirmer dans la dernière partie du récit, après sa »décision« de s'arracher à sa torpeur de rêve éveillé et de se ruer à l'assaut de l'officier italien aperçu au bord du ruisseau.

Cette interprétation (qui rejoint la classique explication freudienne du *Doppelgänger* comme »retour du refoulé«) permet de comprendre qu'à la fin du récit, Anton Lerch a perdu le contact avec la réalité – ou plutôt qu'il a cessé d'adhérer aux routines et aux réflexes militaires qui font le parfait soldat. Le diagnostic de »schizophrénie« (Gotthart Wunberg[44]),

[42] Marianne Burkhard, Hofmannsthals »Reitergeschichte« – ein Gegenstück zum Chandosbrief. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 4, 1975, pp. 27-53.

[43] Je dois cette remarque à Katrin Sauer, dans une contribution à mon séminaire de DEA de l'Université de Paris VIII.

[44] Gotthart Wunberg, Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur, Stuttgart 1965.

de »perturbation« (Wolfram Mauser[45]) ou d'»autisme« (Richard Exner[46]) n'est qu'une autre façon de nommer ce dérèglement de la relation intériorité / monde extérieur.

Anton Lerch n'est pas un esthète comme la majorité des personnages de Hofmannsthal, qui vivent en état de *Lebensferne.*[47] Pourtant, sa crise existentielle fait songer à celle qu'exprimait Hofmannsthal en été 1895, durant sa période de service militaire à Göding:

> Das Ungeheure des Lebens ist nur durch Zutätigkeit erträglich zu machen; immer nur betrachtet, lähmt es. [...]
>
> Im Leben gefangen sein.
>
> Die Elemente. Der beschwerliche Staub, die mühseligen Steine, die traurigen Straßen, die harten Dämme, die Tücke der Pferde und des eigenen Körpers.
>
> Leben und sich ausleben nur im Kampf mit den widerstrebenden Mächten. So lehrt mich mein Pferd den Wert des Vermögens, der Unabhängigkeit. Sehnsucht, Haß, Demütigung... sind die Einstellungen des seelischen Augapfels zum Erkennen der eigenen Lage im universellen Koordinatensystem und des Verhältnisses zu den anderen Geschöpfen. Vorher geht man in Gedanken leichtfertig mit den Wesen um wie mit *Marionetten.* (Scheinhaftes Leben).[48]

Il ne s'agit pas, pour Anton Lerch, de sortir d'une préexistence esthétique pour entrer dans la vie, mais de s'arracher à une »apparence de vie«[49] pour accéder, á une vie d'une plus grande intensité, celle de la

[45] »Mit dem Ritt durch Mailand und dem Ausbruch der Triebhaftigkeit, die im Grunde einander bedingen, zerbricht die Identifikationsfähigkeit Lerchs, zeigt sich, wie wenig tragfähig die Identifizierung mit Dienstaufgaben und Kriegszielen war [...]. Das macht ihn gefährlich«. Wolfram Mauser, Fatalität der Identitätsstörung: »Reitergeschichte«. In: W. Mauser, Hugo von Hofmannsthal. Konflikbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosoziologische Interpretation, München 1977, p. 113 sq.

[46] Richard Exner, Ordnung und Chaos in Hugo von Hofmannsthals »Reitergeschichte«. Strukturelle und semiotische Möglichkeiten der Interpretation. In: Roland Jost et Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag, Frankfurt am Main 1986, (pp. 46-59) p. 80 (»Lerch ist extrem ins Subjektive degeneriert, er ist autistisch geworden, sein Selbst füllt ihn ganz aus«).

[47] Cf. Wolfdietrich Rasch, Claudio. Die Erfahrung der Lebensferne in Hofmannsthals Spiel »Der Tor und der Tod«. In: Wolfdietrich Rasch, Die literarische Décadence um 1900, München 1986, pp. 180-197.

[48] A 126 sq.

[49] Si l'on suit l'indication donnée par Rolf Tarot (Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur, Tübingen 1970, p. 345 sq.) et reprise par Theodore Fiedler, dans

force, de l'instinct, de l'identité avec le monde. La violence du combat, la mort du jeune officier italien, le sang de la victime transpercée par le sabre, la conquête d'un beau cheval, provoquent en Lerch une ivresse dionysiaque, une transgression libératrice et créatrice. Le »cheval blanc«, *Eisenschimmel,* conquis par Lerch, est une sorte de figure fabuleuse et magique.[50] Dans le combat au bord du ruisseau, la plus extrême violence voisine d'un moment de tendresse et de poésie:

> Der Offizier wollte über den Bach; der Eisenschimmel versagte. Der Offizier riß ihn herum, wendete dem Wachtmeister ein junges, sehr bleiches Gesicht und die Mündung einer Pistole zu, als ihm ein Säbel in den Mund fuhr, in dessen kleiner Spitze die Wucht eines galoppierenden Pferdes zusammengedrängt war. Der Wachtmeister riß den Säbel zurück und erhaschte an der gleichen Stelle, wo die Finger des Herunterstürzenden ihn losgelassen hatten, den Stangenzügel des Eisenschimmels, der leicht und zierlich wie ein Reh die Füße über seinen sterbenden Herrn hinhob. (129)

Cette rencontre entre deux bouches (Mündung / Mund) est une rencontre érotique entre un féminin (l'officier italien) et un masculin (Lerch). De la sauvage mise à mort du féminin naît l'androgyne *Eisenschimmel,* à la fois cheval de combat et animal d'une grâce et d'une beauté troublantes qui font de lui une sorte de licorne (»zierlich wie ein Reh«[51]). Cette scène

l'article déjà cité, une »source« de Hofmannsthal pour la scène de la rencontre avec le *Doppelgänger* aurait été le »Versuch über das Geistersehn«, partie des »Parerga« de Schopenhauer. Pour Schopenhauer, l'état psychologique du sujet qui voit, aperçoit son double, s'apparente à celui du rêveur ou du somnambule: ce sujet perçoit la réalité avec beaucoup d'acuité, mais il ne s'agit pas d'une perception sensorielle. Sans entrer dans le détail des développements de Schopenhauer, on peut noter que cette approche complète l'interprétation d'un Anton Lerch qui se trouve à la fois »dans la vie et hors de la vie«.
Pour la tradition littéraire du thème du double, on n'a que l'embarras du choix, de Chamisso à Brentano et à E.T.A. Hoffmann. On peut aussi mentionner (les indications suivantes sont dues à Vivette Pouzet, op. cit.): Edgar A. Poe, Metzengerstein (le cheval fantastique venge la mort de son maître en entraînant Metzengerstein, son nouveau maître, dans la mort); Théophile Gautier (»Le Chevalier double«, où le chevalier affronte son double sur un pont; mais aussi »Avatar«, où se trouve évoquée la légende de l'apparition du double comme présage de la mort; cette référence à »Avatar« est suggérée dans SW XXVIII Erzählungen 1, p. 221).
Karl Foldenauer, Hugo von Hofmannsthals Idee der Prosa. In: Im Dialog mit der Moderne, op. cit., pp. 60-83, estime que la »Reitergeschichte« est un morceau dans le style du fantastique de Maupassant.

[50] Remarques de Daniel Binswanger, op. cit.

[51] Cf. Hofmannsthal, Geschichte der beiden Liebespaare, GW E 84 sq.: »Nicht das knaben-mädchenhafte Gesicht war, nicht die unglaublich jungen unglaublich dünnen lichtbraunen Haare waren es, mit denen die Ohren zugedeckt waren, nicht die wundervolle

libère Anton Lerch du poids de sa »descente aux enfers« du milieu du récit, qui était marquée par la nausée de la sexualité vulgaire de Vuic, puis de l'équivoque »Frauensperson« rencontrée dans le village. Le blanc pommelé du cheval[52] s'oppose au blanc impur de la chienne blanche aperçue quelques instants plus tôt (»Es war eine weiße unreine Hündin mit hängenden Zitzen«). Dans toute cette scène de sacrifice de la sexualité, de »rédemption« et de naissance de l'androgyne, s'exprime une fascination de la violence et du sang, qui a déjà retenu l'attention des commentateurs.[53] Cette violence va de pair avec une horreur de la sexualité et avec une aspiration au Salut par l'androgyne, qui annoncent »Andreas«. Ainsi, la crise d'identité, qui constitue le thème principal de la »Reitergeschichte« (crise d'identité du soldat qui se révolte contre son rôle, de l'individu qui se découvre une personnalité, du sans-grade qui se mutine contre son supérieur hiérarchique, de l'Autrichien qui doute de sa mission répressive en Italie, etc.) prend aussi la forme d'une crise d'identité sexuelle.[54] Après les signes d'une masculinité prononcée dans la première partie du récit, la capture du cheval blanc pommelé, à la fois »licorne« et talisman, permet à Anton Lerch d'accéder à une sphère supérieure de l'être où tend à s'abolir l'antithèse élémentaire masculin / féminin.

bestrickende Unfertigkeit der Bewegungen dieser Bewegungen die an ein *kindisches Reh* erinnerten, sondern es war die Art dieser 5 Worte.« (Hervorh. J. L. R.) C'est nous qui soulignons ce passage révélateur d'un usage constant de Hofmannsthal de la comparaison avec le »Reh« pour désigner la beauté androgyne. Je remercie Daniel Binswanger, op. cit., d'avoir attiré mon attention sur ce rapprochement.

[52] Daniel Binswanger, op. cit., signale que, dans »La Chartreuse de Parme«, Fabrice se retrouve après »sa« bataille de Waterloo à l'auberge du Cheval Blanc. La scène contient un élément qui joue un rôle essentiel dans la »Reitergeschichte«: le petit pont. »Allant toujours et regardant de tous les côtés, il arriva à une rivière marécageuse traversée par un pont en bois assez étroit. Avant le pont, sur la droite de la route, était une maison isolée portant l'enseigne du *Cheval Blanc*. Là je vais dîner, se dit Fabrice.« (in »La Chartreuse«, op. cit., p. 80).

[53] Cf. Ritchie Robertson in Hofmannsthal's »Das Gespräch über Gedichte« and »Andreas«. In: Modern Austrian Literature 23, 1990, p. 19-33; et Lorna Martens, Kunst und Gewalt: Bemerkungen zu Hofmannsthals Ästhetik. In: Austriaca 37, 1993, »Modernité de Hofmannsthal«, pp. 155-166.

[54] Je me permets de renvoyer à mon livre Das Ende der Illusion. Zur Kritik der Moderne. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität, Wien 1990 (deuxième partie: »Krisen der männlichen Identität«); ainsi qu'à mon article Wien als ›Porta Orientis‹. Die Farben und das Dreieck männlich / weiblich / jüdisch bei Hugo von Hofmannsthal. Über »Die Briefe des Zurückgekehrten« und »Die Wege und die Begegnungen«. In: Austriaca 33, 1991, pp. 109-121.

On a souvent souligné l'importance et la cohérence du symbolisme animal chez Hofmannsthal. La »Reitergeschichte« est aussi une histoire de chevaux (tout comme l'épisode carinthien d'»Andreas«[55]). Au début du récit, Lerch et sa monture ne font qu'un, l'humanité du personnage ne s'est pas encore détachée de la vie instinctive de son cheval.[56] Le cheval capturé à la faveur du combat avec l'officier italien est aussi un présage de mort. Derrière le mot »Eisenschimmel«, on entend »Schimmelreiter«, ce personnage de Theodor Storm qui apparaît au moment de la mort. Au signe du fait que ce cheval tient du surnaturel: il a refusé de franchir la rivière, provoquant ainsi la mort de l'officier italien qui le montait. Or c'est un attribut traditionnel du »cheval diabolique« que de refuser de franchir les cours d'eau.[57]

Évoquant les échos stendhaliens à mon avis perceptibles dans la *Reitergeschichte,* j'ajoutais qu'il s'agissait d'une »citation« ironique, Anton Lerch faisant piètre figure à côté de Fabrice del Dongo. C'est aussi comme une citation ironique qu'il faut comprendre les éléments d'intensité »vitaliste« dans lesquels je reconnais un nietzschéisme à la manière de D'Annunzio. Dans son étude sur Hofmannsthal et D'Annunzio, Friedbert Aspetsberger a subtilement analysé le »malentendu«[58] que représente la lecture hofmannsthalienne du roman »Les Vierges aux rochers«. Il parvient à la conclusion suivante:

[55] Waltraud Wiethölter, op. cit. passim, insiste sur l'iconographie qui soutient ces images de chevaux chez Hofmannsthal.

[56] Cf. Helen Frink, Animal Symbolism in Hofmannsthal's Works, New York 1987, écrit: »Together horse and rider form a single unit: the warrior« (p. 68).

[57] Helen Frink, ibid., p. 84; Renate Böschenstein, Tiere in Hofmannsthals Zeichensprache. In: HJb 1, 1993, (p. 137-164), p. 143, fait cette remarque: »Sicher nicht zu Unrecht hat man die Dominanz des Motivs *Pferd* in seiner poetischen Sprache mit diesen Erfahrungen zusammengesehen, welche auch das Erlebnis der faktischen Unverfügbarkeit von Tieren einschlossen: Helene von Nostitz hat seinen Bericht über den Ritt auf dem durchgegangenen Pferd überliefert, welcher der Entstehung des Gedichts ›Ein Traum von großer Magie‹ voraufging.«

[58] Friedbert Aspetsberger, Hofmannsthal und D'Annunzio. In: F. Aspetsberger, Der Historismus und die Folgen. Studien zur Literatur in unserem Jahrhundert, Frankfurt a. Main 1987, pp. 45-107 (particulièrement le chapitre »Das Mißverständnis in der Auffassung der ›Vergini delle Rocce‹«, p. 61 sqq.).

> Hofmannsthals Vorstellung vom »Leben« setzt wesentlich auch in diesen »Super«-Sphären an, also liegen doch Berührungen mit D'Annunzio vor. Aber Hofmannsthal reduziert die Monumentalität, versucht in der Innerlichkeit Boden zu gewinnen [...].[59]

Cette »réduction de la monumentalité« du *superuomo,* ce repli sur l'intimité (alors que D'Annunzio voit dans la »vitalité« reconquise la base d'un programme politique de grande envergure), – la »Reitergeschichte« en apporte une bonne illustration. Anton Lerch n'est pas »à la hauteur« du Cantelmo de D'Annunzio, pas plus qu'à celle de Fabrice del Dongo. Son »héroisme« et son dépassement de la vie ordinaire ne laissent dans les annales de la campagne italienne de Radetzky que le souvenir éphémère d'un incident disciplinaire des plus subalternes. Sa volupté du sang et de la mort est-elle dans le récit d'une »intensité« différente du bestial déchaînement de violence qui illumine le facies de Scarmolin (»[er] sah neben sich den gemeinen Scarmolin mit lachendem Gesicht einem die Finger der Zügelhand ab- und tief in den Hals des Pferdes hineinhauen«)?

La fin de la »Reitergeschichte« est bien marquée par le »Trionfo della morte«, et ce triomphe est scellé par le suicide final qui n'est reconnu par personne, peut-être même pas par le lecteur, tant la fin du récit est elliptique. Car il s'agit bien d'un acquiescement donné par Anton Lerch à la mort rencontrée sous les traits de son double, de l'autre côté du petit pont »qui figure le seuil entrevu de l'au-delà«[60]. Depuis cette rencontre, Lerch est dominé par le désir de mort, par le *Todestrieb*. L'officier italien qu'il tue au bord du ruisseau, est aussi son *Doppelgänger:* comme Anton Lerch quelques instants plus tôt, l'Italien ne peut pas faire avancer son cheval, ni même tirer alors qu'il vise Anton Lerch à bout portant. Ce coup à bout portant, c'est le capitaine Rofrano qui le tirera quelques minutes plus tard sur Lerch. Depuis cette rencontre avec son double et la mise à mort quasi sacrificielle de l'officier italienne, Anton Lerch a quitté la sphère inférieure de la vie des soldats de son régiment. Dans la scène finale, c'est un autre en lui-même, un masque (»Larve«) qui regarde l'officier avec »etwas Gedrücktes, Hündisches« dans les yeux; dans cette scène qui provoque la mort de son ancien masque, seul le nouveau Lerch héroïque est présent, tandis que le maréchal des logis Lerch semble

[59] Ibid., p. 72.

[60] Je dois cette remarque à Vivette Pouzet, op. cit.

dépassé par l'importance de l'événement: »sein Bewußtsein [war] von der ungeheuren Gespanntheit dieses Augenblicks fast gar nicht erfüllt.«[61] Il traverse un pré qui semble inondé de sang (»eine ungeheure Röte über die Hutweide«).

> Der Tod ist die Pointe, auf die hin [die ganze Geschichte] geschrieben ist, nicht die Subordinationsverletzung des Wachtmeisters Lerch [...] die Frage nach dem Motiv wird also gegenstandslos, der Tod wird selbst zum Motiv.[62]

Or l'officier italien avait le visage de Claudio, ou celui des amis qui entouraient le Titien mourant, le pâle visage des esthètes décadents, qui était encore celui des premiers héros de D'Annunzio, dans sa première phase »pré-nietzschéiste«[63] (»Der Offizier [...] wendete dem Wachtmeister ein junges, sehr bleiches Gesicht [...] zu«). Tuant ce jeune officier, Lerch tue pour ainsi dire Claudio. Il apporte la mort au »fou«. Mais en prenant son cheval, il s'identifie à lui. Lerch s'élève au-dessus de sa »basse condition« de sous-officier. Il appartient désormais au monde du »fils de marchand« du »Märchen der 672. Nacht«; on peut même dire qu'il devient désormais un double fictionnel de l'auteur lui-même (Hofmannsthal n'avait-il pas déjà reporté sur Lerch quelques souvenirs intimes de sa période de service militaire?). L'interprétation de la »Reitergeschichte« doit tenir compte de ce *gradus ad parnassum* final d'Anton Lerch.[64] Hugo Schmidt faisait même remarquer qu'en cédant à

[61] GW E 131.

[62] Heinz Rieder, »Reitergeschichte«, op. cit., p. 321.

[63] Dans le premier des textes qu'il consacre à D'Annunzio, l'essai »Gabriele d'Annunzio«, publié en décembre 1894 dans »Die Zeit« (GW RA I 174 sq.), Hofmannsthal le présente comme le représentant italien de la décadence et de l'esthétisme européens.

[64] Aussi la lecture proposée par Volker O. Durr, Der Tod des Wachtmeisters Anton Lerch und die Revolution von 1848: Zu Hofmannsthals »Reitergeschichte«, in: The German Quarterly 45, 1972, pp. 33-46, qui ne veut apercevoir jusqu'au bout du récit que la »vulgarité« et la *Verworfenheit* du maréchal des logis Lerch, concluant que le lecteur ne peut éprouver aucune sympathie pour ce personnage, et voyant dans l'exécution finale le heurt entre le monde aristocratique de Rofrano et les »classes dangereuses« représentées par Lerch, ne me semble pas satisfaisante (»So objektivieren Lerchs Besuch bei der Vuic und das Dorferlebnis Eruption und Richtungsnahme gesellschaftsgefährdender Begierden im Wachtmeister, während seine brutale Erscheinung die malose Reaktion einer geschwächten und verstörten Oberschicht bedeutet.«, p. 44).
De même, la magistrale interprétation de Wolfram Mauser, op. cit., recule devant la conclusion qui s'impose. Après avoir si bien rapproché la »crise« d'Anton Lerch, son refus de la vie militaire de subalterne, sa révolte contre son existence de soldat subalterne, de la »crise« traversée par Hofmannsthal lui-même durant son service militaire, Mauser termine sur une

l'attrait de l'érotisme obscène de Vuic, puis de la laideur du village, Lerch met au jour le désir d'abaissement et de souillure qui se cache dans le comportement le plus esthète. Hofmannsthal écrit à propos d'Oscar Wilde:

> Und seine Glieder, die Orchideen zerpflückten und sich in Polstern aus uralter Seide dehnten, waren im tiefsten voll fataler Sehnsucht nach dem gräßlichen Bad, vor dem sie doch, als es sie dann wirklich bespritzte, sich zusammenkrampften vor Ekel.[65]

Le même désir masochiste d'abaissement gouvernait la deuxième partie du »Märchen der 672. Nacht«. Ces remarques permettent de conclure que, dans la »Reitergeschichte«, les sphères de la beauté et de la laideur se touchent: »Das grauenhafte Dorf und die schöne Stadt sind miteinander verwandt.«[66]

Cette interdépendance de l'inférieur et du supérieur, de l'aristocratie et de la plèbe, de l'artiste et de l'homme du peuple, Hofmannsthal l'exprimait dans »Manche freilich«:

> Manche liegen immer mit schweren Gliedern
> Bei den Wurzeln des verworrenen Lebens,
> Andern sind die Stühle gerichtet
> Bei den Sibyllen, den Königinnen,
> Und da sitzen sie wie zu Hause,
> Leichten Hauptes und leichter Hände.
>
> Doch ein Schatten fällt von jenen Leben
> In die anderen Leben hinüber,
> Und die leichten sind an die schweren
> Wie an Luft und Erde gebunden:[67]

dénégation: »Nun wäre es verfehlt, in Lerch einen Exponenten dieser Art bürgerlich sublimierten Subjektivitätskults zu sehen« (p. 116), tout en ajoutant que Lerch est un représentant de la »génération 1900«: »Das Konfliktsyndrom Lerchs ist nicht eines des Jahres 1848, sondern des Jahres 1898« (p. 116 sq.). Mais Mauser ne nous dit pas de manière convaincante pourquoi cela serait »verfehlt«.
Ces interprétations s'inscrivent dans le droit fil de celle de Richard Alewyn, Über Hugo von Hofmannsthal, Göttingen 1958, p. 86 (Alewyn parle d'»Aufstand des Gemeinen gegen das Edle, des Häßlichen gegen das Schöne, des zu schweren Bluts gegen das zu dünne Blut«).

[65] GW RA I 343.

[66] Richard Exner, op. cit., p. 78.

[67] Hofmannsthal, GW GD I 26.

Cet »humanisme catholique« qui pousse Hofmannsthal à rapprocher »die leichten und die schweren Leben« fait songer aux premières lignes de »Der arme Spielmann«, où Grillparzer s'exclame: »[...] und wahrlich! man kann die Berühmten nicht verstehen, wenn man die Obskuren nicht durchgefühlt hat«.[68]

Dans la scène finale, un nouveau dédoublement du personnage se produit – ou plutôt se confirme. Au début du texte, le capitaine Rofrano et le maréchal des logis Anton Lerch semblaient séparés l'un de l'autre par la hiérarchie militaire, la différence de statut social (l'aristocrate qui porte le nom d'une grande famille d'origine italienne; le sous-officier de basse extraction) et la prestance. Mais on comprendra au moment de la scène finale que les deux hommes sont en réalité proches l'un de l'autre, rapprochés par une haine tenace (»[ein Zorn], wie er nur durch jahrelanges enges Zusammenleben auf geheimnisvolle Weise entstehen kann«). Durant le combat final au bord du ruisseau, la laideur la plus vulgaire altérait les traits du capitaine Rofrano (»das Gesicht des Rittmeisters mit weit aufgerissenen Augen und grimmig entblößten Zähnen«); tandis que le capitaine Rofrano prend les traits d'une vilaine tête de cheval (semblable au cheval[69] qui donne un coup de sabot mortel au fils de marchand, dans le »Märchen der 672. Nacht«), Lerch se saisit de l'élégant cheval gris de l'officer italien qu'il vient de tuer. Les rôles sont inversés, Lerch est passé du côté noble, tandis que Rofrano est retombé du côté vil. Déjà en décidant de traverser Milan »pour le plaisir« (»[...] Der Rittmeister [konnte] sich selbst und der Schwadron nicht versagen, in diese große, schöne, wehrlos daliegende Stadt einzureiten«[70]), le capitaine Rofrano avait préfiguré le comportement de Lerch choisissant, quelques heures plus tard, de s'écarter de son escadron et de passer par le village. Selon la formule de Richard Exner, »wenn Lerch und Rofrano [...] gepaart werden können, dann müssen

[68] Franz Grillparzer, Der arme Spielmann. In: Sämtliche Werke, éd. par Peter Frank et Karl Pörnbacher, München 1964, vol. III, p. 148. Je remercie Jürgen Link de m'avoir suggéré ce rapprochement.

[69] Waltraud Wiethölter, op. cit., p. 44 sqq., dresse un inventaire impressionnant des images de chevaux, qui ont pu étayer l'imagination de Hofmannsthal en commençant par les cavaliers de l'Apocalypse de Dürer.

[70] Rolf Tarot, op. cit., p. 334, souligne que »Dieser Entschluß ist militärisch sinnlos, er widerspricht der Aufgabe eines Streifkommandos.«

sie auch auf einer Ebene austauschbar sein«[71]. Ce dédoublement est ce que Schopenhauer appelle »la contradiction de la volonté avec elle-même« quand il évoque l'identité du bourreau et de la victime ou quand il traite de la question du suicide.[72]

Le dernier »dédoublement« de Lerch est souvent interprété comme une mutinerie, comme un refus d'obéissance. L'exécution immédiate signifie sans doute aussi la revanche du double »vulgaire« de Lerch qui ne veut plus se reconnaître en lui. Cet effet de dédoublement Lerch/Rofrano confirme le constat de Waltraud Wiethölter à propos du sujet hofmannsthalien: »Keine Figur ist isoliert, keine ungeteilt bei sich selbst [...]. Es ist eine Struktur, durch die das Subjekt ins Spiel, das heißt in ein Verhältnis zu den anderen und damit zu sich selbst kommt«.[73]

Commémoration de 1848: un travail de deuil

Une des premières allusions[74] à la »Reitergeschichte« se trouve dans une lettre du 23 juillet 1898 à Andrian. Hofmannsthal écrit qu'il songe à composer »eine kurze Reitergeschichte aus dem Feldzug Radetzkys im Jahr 1848«. Son texte est d'abord destiné au numéro »viennois« que prépare la revue »Pan«, sous la direction de Kessler. Finalement, la nouvelle sera publiée dans le numéro de Noël, »Weihnachtsbeilage«, de la »Neue Freie Presse« du 24 décembre 1899. L'année précédente, on avait fêté, à Vienne, le cinquantième anniversaire de l'avènement de François-Joseph, qui coïncide avec le cinquantième anniversaire de la contre-révolution autrichienne. Le maréchal Radetzky et le souvenir de ses »glorieuses« campagnes de l'été 1848 font partie intégrante de l'idéologie officielle.

> Das genaue Datum [...] ist ein geschichtlich bedeutsames, denn es bezeichnet den Tag vor der Schlacht bei Custozza, in der die Italiener eine der entscheidenden Niederlagen hinnehmen mußten. Historisch belegen lassen sich auch die militärischen Details.[75]

[71] Richard Exner, Ordnung und Chaos, op. cit., p. 52.

[72] Dans »Die Welt als Wille und Vorstellung« IV, chapitres 65 et 69. Je remercie Jürgen Link de m'avoir suggéré ce rapprochement.

[73] Waltraud Wiethölter, op. cit., p. 6 sq.

[74] Cf. SW XXVIII Erzählungen 1, p. 217 sqq.

[75] Iris Paetzke, Erzählen in der Wiener Moderne, Tübingen 1992 (interprétation de la »Reitergeschichte«, pp. 51-70), p. 61; à propos de la date, cf. Mathias Mayer, Hugo von

Publier cette nouvelle, qui offre un tableau si critique de la campagne italienne de Radetzky, tenait de la provocation: des soldats qui n'en font qu'à leur tête et se conduisent sur le champ de bataille comme des reîtres en quête d'aventure et de rapine, un capitaine tantôt laxiste, tantôt impulsif et cruel (jusqu'à l'insoutenable, dans la dernière scène du récit). Voilà qui pouvait laisser perplexe le public de la »Neue Freie Presse«. Voilà ce qui incitait Theodore Fiedler à parler d'une »politique de l'ironie«: Hofmannsthal devait rester suffisamment »hermétique« pour que sa nouvelle ne soit pas accusée de porter atteinte à l'honneur de l'armée (on sait que les autorités viennoises ne badinaient pas avec ce genre de sujet: Arthur Schnitzler l'avait appris à ses dépens).

On pourrait soutenir que le »dédoublement du récit« s'explique aussi par une stratégie de l'auteur qui tient compte de la réception et du lieu de publication et qui construit son texte selon deux logiques parallèles: l'une suit la nécessité propre à Hofmannsthal et inscrit le récit dans le cycle qui va du »Märchen der 672. Nacht« à l'aventure de Bassompierre; l'autre logique permet la lecture du texte comme un récit historique et réaliste.

Car on ne quitte pas, dans la »Reitergeschichte«, le domaine de la vraisemblance. Même la scène finale, que tant de commentateurs jugent trop exorbitante de l'ordinaire pour être »réaliste«, l'exécution foudroyante de Lerch par son chef d'escadron, peut passer pour vraisemblable:

> Im Krieg hatte der Regimentskommandant in besonders gefährlichen Fällen von Ungehorsam, Feigheit oder Plünderung das Recht, sofort die Todesstrafe auszusprechen und vollstrecken zu lassen. Im Vergleich zu anderen Ländern war die österreichische Disziplinarstrafordnung sehr streng, doch begründete Kuhn [Franz Kuhn von Kuhnenfeld, ministre de la guerre de 1868 à 1874] dies mit dem geringen Bildungsstand eines Teiles der Mannschaft sowie mit dem Entfall der körperlichen Züchtigung.[76]

Hofmannsthal, Stuttgart-Weimar (Sammlung Metzler, Bd. 273), p. 123 sq.: »Die bislang übersehene Tatsache, daß der historisch nachweisbare Streifzug vom März 1848 auf den symbolisch befrachteten 22. Juli verlegt wird, den St.-Magdalenentag, gibt einen Hinweis: Wie schon in der frühesten Prosageschichte des Fünfzehnjährigen, ›Der Geiger vom Traunsee‹, [...] wird im Drama ›Die Frau im Fenster‹ [...] der Magdalenentag Zeichen einer ambivalenten, ›kritischen‹ Situation, nach dem Volksglauben Glücks- und Unglückstag zugleich«. Déjà Rolf Tarot, op. cit., p. 333, notait que »Mailand war nicht am 22. Juli, sondern vom 21. bis 24. März unbesetzt«.

[76] Die Habsburgermonarchie 1848–1918, vol. V, Die bewaffnete Macht, Wien 1987, p. 544.

Du point de vue strictement »militaire«, fait observer Carl V. Hansen, »the captain is justified in killing Lerch in order to complete his patrol and lead his unit safely to the southern outposts of the Austrian army«.[77] Le déroulement du récit peut se lire comme le procès-verbal d'une indiscipline croissante de Lerch (que son grade de maréchal des logis rend responsable de tout un groupe de soldats): au moment de la traversée de Milan, alors que l'escadron pourrait être menacé par des francs-tireurs (»aus tausend Dachkammern, dunklen Torbogen, niedrigen Butiken Schüsse zu gewärtigen«), Lerch cède à la tentation d'un arrêt chez Vuic. Puis il prend la décision de passer le village, entraînant deux hommes avec lui, espérant réussir une opération tout à fait personnelle (capturer un général ennemi...). Cette initiative était particulièrement risquée. Lerch et les deux soldats auraient pu se trouver nez à nez avec le peloton ennemi qu'ils rencontrent finalement au bord du ruisseau. Durant ce combat, Lerch, arrivé au dernier moment, ne respecte aucun ordre de combat et se précipite sur l'officier italien qu'il tue sans avoir tenté de le faire prisonnier. Ce comportement n'est »héroïque qu'en apparence, et le visage grimaçant du capitaine Rofrano, que Lerch aperçoit pendant le combat au bord du ruisseau, exprime sans aucun doute un reproche, peut-être même un ordre que Lerch ne veut pas entendre. En s'emparant du beau cheval blanc de sa victime, il continue à agir de manière toute personnelle, comme un pillard, donnant le (mauvais) exemple, puisque plusieurs hommes de sa petite troupe ont fait de même. – Il est vrai que le capitaine Rofrano lui-même, on l'a vu, avait eu le tort de prendre des risques inutiles en traversant Milan, attiré par la tentation de saisir cette ville »offerte«.

On pourrait dire que Lerch est victime d'une absence de présence d'esprit. C'est un acte manqué, une »Fehlleistung«, causée par un »oubli« momentané, au sens où Nietzsche écrit:

> »[...] Wie prägt man diesem theils stumpfen, theils faseligen Augenblicks-Verstande, dieser leibhaften Vergesslichkeit Etwas so ein, dass es gegenwärtig bleibt ?« ... Dies uralte Problem ist, wie man denken kann, nicht gerade mit

[77] Carl V. Hansen, The Death of the First Sergeant Anton Lerch in Hofmannsthal's »Reitergeschichte«. A Military Analysis. In: Modern Austrian Literature 13, 1980, (pp. 17-26) p. 17. Ce commentateur précise que la »décision« est prise par le capitaine Rofrano »in the light of [his] estimate of the situation and his decision to attack the enemy again immediately, the gravity of Lerch's insubordination and the necessity for quick, decisive action« (p. 24).

zarten Antworten und Mitteln gelöst worden; vielleicht ist sogar nichts furchtbarer und unheimlicher an der ganzen Vorgeschichte des Menschen als seine *Mnemotechnik.* »Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, *weh zu thun,* bleibt im Gedächtniss« [...]. die Härte der Strafgesetze giebt in Sonderheit einen Maassstab dafür ab, wie viel Mühe sie hatte, gegen die Vergesslichkeit zum Sieg zu kommen und ein paar primitive Erfordernisse des socialen Zusammenlebens diesen Augenblicks-Sklaven des Affekts und der Begierde *gegenwärtig* zu erhalten«.[78]

Il est question de mémoire, de »Erinnern und Vergessen« dans la »Reitergeschichte«, à plusieurs niveaux, nous l'avons vu: relation du *poeta doctus* à la tradition littéraire; relation de l'individu à sa propre identité (Lerch, à proprement parler, »s'oublie« et se dédouble en une *persona* ancienne et un rôle nouveau); peut-être aussi la relation de la langue littéraire à la convention rhétorique (cette défaillance du langage dont nous avons parlé ne consiste-t-elle pas en un oubli de toutes les métaphores rassurantes ?). À propos de la crise d'identité de Lerch, on peut dire qu'il a souffert d'une perte de présence d'esprit. Mais cette perspective conduit aussi à réexaminer le statut de l'histoire nationale dans la »Reitergeschichte«. Si l'on admet que la campagne italienne de Radetzky est bien le thème de cette nouvelle publiée dans le numéro de Noël 1899 du plus grand journal viennois, on peut conclure que Hofmannsthal – de manière prudemment codée – exprime une sensibilité libérale qui ressent la contre-révolution de 1848-1849 comme un péché originel du régime de François-Joseph, comme une faute historique, dont les conséquences se font toujours sentir (mouvement des nationalités, clivages sociaux d'une société qui reste de structure »féodale«, poids de l'armée et des moeurs militaires). La »Reitergeschichte« n'est certainement pas un récit »apolitique«, mais le témoignage d'une insatisfaction historique fondamentale qui n'ose pas s'exprimer directement. L'hermétisme du récit permet de dire ce malaise sans le dire. L'impassibilité du narrateur rend son »point de vue« en apparence indécidable.

Un des signes les plus apparents de l'insatisfaction historique de Hofmannsthal est l'admiration de l'Italie,[79] qui transparaît dans la

[78] Nietzsche, Zur Genealogie der Moral, Sämtliche Werke op. cit., vol. 5, p. 295 sq.

[79] Dimension soulignée par Theodore Fiedler, Hofmannsthals »Reitergeschichte« und ihre Leser. Zur Politik der Ironie, op. cit.; et par John Botterman, History and Metaphysics. In: Modern Austrian Literature 21, 1988, 1-15.

»Reitergeschichte«. La préférence donnée à l'italianité à va de pair avec la description très négative de la guerre autrichienne de répression en Italie. Les allusions à Stendhal que je crois bien déceler dans ce texte renforcent un tel contraste entre les Italiens et les Autrichiens. Chez Stendhal, les Français de l'armée de Bonaparte venaient délivrer la jeune Italie du joug habsbourgeois. Chez Hofmannsthal, les Autrichiens de l'armée de Radetzky piétinent le printemps des peuples de 1848 et ramènent l'Italie du Nord un siècle en arrière... L'allusion à D'Annunzio a un sens politique plus évident encore. Dans l'essai »Die Rede Gabriele D'Annunzios: Notizen von einer Reise im oberen Italien« (1897), on trouve la phrase »Das Schicksal Italiens ist nicht zu trennen von den Geschicken der Schönheit, deren Mutter Italien ist«. Les prisonniers sont décrits comme »hübsche junge Leute mit weißen Händen und halblangem Haar«. Ils incarnent la beauté, la culture latines, une identité nationale vivante et créatrice. Le baron Rofrano au contraire est un aristocrate »réactionnaire«, un représentant du néo-absolutisme habsbourgeois, et son nom italien rappelle que quelques-unes des grandes familles de la monarchie étaient originaires de ces provinces où l'escadron de Rofrano sème à présent la désolation. Nous avons vu que la »Reitergeschichte« est aussi le récit d'une concurrence mortelle entre Rofrano et Lerch. Mais ce conflit de castes ne tourne pas à l'avantage du capitaine. Rofrano a beau punir Lerch pour la transgression, sociale autant que disciplinaire, que constitue la conquête du beau cheval gris, il se sera révélé tout au long du récit indigne de son aura d'aristocrate: aussi impulsif que ses hommes de troupe, déformé par une laide grimace qui symbolise la petitesse de son caractère, incapable d'affirmer son autorité autrement que par la violence (cette même violence que son escadron fait subir aux insurgés italiens).

À propos de la célèbre nouvelle de Ferdinand von Saar, »Schloß Kostenitz«, de 1892, Karlheinz Rossbacher fait les observations suivantes:

> Saar konfrontiert nicht nur den älteren [Grafen Günthersheim] mit dem jüngeren Mann [Rittmeister Graf Poiga-Reuhoff] [...], nicht nur den Verdienstadeligen mit dem Hocharistokraten und [...] den Liberalen mit dem Reaktionär, sondern er konfrontiert auch zwei Weisen des gesellschaftlichen Gebarens, die verschiedenen Graden von Zivilisiertheit entsprechen. Saar, dessen wache künstlerische Sensibilität sich immer auch auf »manners«

> richtet, [hebt] im Mangel an Affektkontrolle des Grafen, im Gehenlassen der Gesichtsmuskulatur, in seinem herrisch-lauten Sprechen hervor [...], daß der Graf (als Adeliger!) die Anforderungen zivilisierten Umgangs nicht beherrscht, daß immer wieder »seine Natur... die Oberhand gewinnt«. [...] In dem unzivilisierten obwohl adeligen Rittmeister hat Saar die Gewalttätigkeit der politischen Reaktion nach 1848 nicht nur als politischen, sondern auch als zivilisatorischen Rückfall gestaltet.[80]

Le rapprochement entre la nouvelle de Saar et la »Reitergeschichte« n'est pas habituel. Pourtant, les affinités de Hofmannsthal avec Saar sont bien attestées: en 1892, un des premiers essais de Hofmannsthal est un hommage intitulé »Ferdinand von Saar, ›Schloß Kostenitz‹« (publié dans la ›Deutsche Zeitung‹ de Vienne, le 13 décembre 1892). En 1893, Hofmannsthal était admis dans le salon de Josephine von Wertheimstein, à Döbling (il avait fait sa connaissance en été 1892). Il y avait rencontré Ferdinand von Saar. Par-delà les anecdotes biographiques, on peut dire que la culture politique du jeune Hofmannsthal doit beaucoup à la »Kultur der Ringstraßenzeit« et au libéralisme d'un Ferdinand von Saar. Voilà pourquoi les points communs thématiques entre le récit »Schloß Kostenitz« et la »Reitergeschichte« méritent qu'on leur prête attention.

L'époque est la même, 1849; Günthersheim est un ancien »quarante-huitard«: on lui a retiré ses fonctions administratives et il vit en solitaire dans un château et un parc qui font songer à l'idylle mélancolique du »Nachsommer« de Stifter. Le Rittmeister Graf von Poiga-Reuhoff commande un bataillon en route vers un champ de bataille de la répression contre-révolutionnaire. Le château de Kostenitz est réquisitionné. Le Rittmeister explique, lorsqu'on lui demande d'où vient son bataillon:

> »Aus Italien, wo wir so ziemlich unnütz waren, da die Kavallerie in den sumpfigen Reisfeldern keine rechte Verwendung finden konnte. Nun, Papa Radetzky ist trotzdem mit den Italienern fertiggeworden. Wir sollten hierauf mit anderen Truppen unter Haynau nach Ungarn marschieren. Unterwegs aber erhielt das Regiment Order, hierherzurücken. Es bereitet sich wohl etwas gegen Preußen vor; der alte Hegemoniekitzel scheint sich dort wieder zu regen.«

[80] Karlheinz Rossbacher, Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien, Wien 1922, pp. 40-41.

»Der König von Preußen hat die deutsche Kaiserkrone abgelehnt«, sagte der Freiherr im Tone leiser Zurechtweisung.
»Weil sie ihm vom Frankfurter Parlament angeboten wurde«, entgegnete der Graf mit unterdrückter Heftigkeit. »Es wäre Unsinn gewesen, sie von solcher Seite anzunehmen. Die Schwäche Österreichs ist eine weit bessere Chance, und da Kossuth und Görgei noch immer obenauf sind, glaubt man auch damit rechnen zu können. Aber das russische Bündnis wird den Dingen eine ganz andere Wendung geben«.[81]

Par sa confiance en Radetzky et en Haynau (surnommé »der Ungarnschlächter« ou »Hyän Haynau«[82] après la répression sanglante de la révolution hongroise), par cet appel à la coalition austro-russe pour rétablir l'ordre de l'Europe des rois dérangé par 1848, le Rittmeister du récit de Ferdinand von Saar se révèle être, comme Rofrano, un représentant de l'esprit »néoábsolutiste« de 1848-1859. Saar précise à la fin de la nouvelle que ce Rittmeister va mourir sur le champ de bataille de Magenta, dans la campagne d'Italie qui marque la fin de cette période néo-absolutiste et le début du libéralisme à Vienne. Comme dans la »Reitergeschichte«, la critique de l'armée et des militaires inclut, chez Ferdinand von Saar, la condamnation des moeurs sexuelles brutales du capitaine von Poiga-Reuhoff. Celui-ci conquiert Klothilde, la femme de Günthersheim; mais il s'agit plus d'un viol que d'une conquête amoureuse, et cette affaire entraîne indirectement la mort de Klothilde.

»Schloß Kostenitz« et la »Reitergeschichte« expriment l'insatisfaction historique des libéraux autrichiens, pour qui le souvenir de la répression de la révolution de 1848 est un pénible travail de deuil. Dans les deux textes,

deuten die Zeichen auf scharfe Kritik einer Ordnung, die einen Lerch, einen Rofrano und deren Gefechte und Eroberungszüge – ob privat oder von Staates wegen – in die Welt gesetzt hat und immer weiter in einem militärisch-maskulinen, also in jeder Beziehung chauvinistischen Sinne propagiert.[83]

[81] Ferdinand von Saar, Schloß Kostenitz. In: Gesamtausgabe des erzählerischen Werkes, vol. 2, Wien 1959, p. 183 sq.

[82] Cf. Karlheinz Rossbacher, op. cit., p. 36.

[83] Richard Exner, Ordnung und Chaos, op. cit., p. 54 sq.

»Das zunächst abgerufene Muster der historischen Novelle [...] ist jedoch dadurch irritiert, daß der Blick von der ›äußeren‹ Kriegshandlung auf die ›inneren‹ Empfindungen eines Soldaten gelenkt wird.«[84] – En 1898, l'année où Hofmannsthal composait sa »Reitergeschichte«, Sigmund Freud faisait son fameux »rêve révolutionnaire«, dont Carl Schorske a donné le commentaire désormais classique:

> In der Deutung der Szene identifiziert sich [Freud] selbst mit Adolf Fischhof, dem Medizinstudenten und Studentenführer, der die Revolution von 1848 an die Universität zu bringen und ihr einen breiteren politischen Schauplatz zu verschaffen half. Freud entdeckte einen weiteren jüdischen Arzt und Politiker im Traum: seinen früheren Kommilitonen Viktor Adler. Zur Zeit des Traumes, 1898, war Adler Führer der österreichischen Sozialdemokratie [...]. Das »politische« Problem wurde in der Schlußszene auf dem Bahnsteig aufgelöst, wo der Traum den sterbenden Vater an die Stelle des lebenden Grafen [Thun bzw. Taaffe] setzte. Hier fand die Flucht vor der Politik durch die Universität hindurch zum wissenschaftlichen ärztlichen Dienst ihre Rechtfertigung [...]. Der Vatermord ersetzt den Königsmord: die Psychoanalyse überwindet die Geschichte. Die Politik wird durch eine antipolitische Psychologie neutralisiert.[85]

En esquissant ce parallèle avec l'homme Freud, je ne songe pas à m'engager dans une interprétation psychanalytique de la »Reitergeschichte«. Ni même à suggérer que Freud et Hofmannsthal auraient eu une position »politique« commune. Bien trop grandes sont, au contraire, les différences qui les séparent. – Il s'agit pour moi d'appliquer la formule de Schorske »la politique se trouve neutralisée par une psychologie antipolitique«, à la »Reitergeschichte«. *»Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo«:* cette formule (empruntée par Freud à Lassalle) exprimait la rage impuissante et la »revanche« du fondateur de la psychanalyse, qui, faute d'avoir pu devenir le réformateur libéral qu'il avait rêvé (d')être dans sa jeunesse, trouvait dans son nouveau savoir sur l'inconscient des armes bien plus séditieuses encore contre l'ordre social et politique.

[84] Iris Paetzke, op. cit., p. 69; cf. Rolf Tarot, op. cit., p. 334: »Die in der ›Reitergeschichte‹ erzählend erzeugte Wirklichkeit ist nicht rückfragbar auf ein historisches Geschehen«.

[85] Carl E. Schorske, Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle, Frankfurt am Main, 1982, p. 182 sqq.; sur ce même rêve, William J. McGrath, Freud's Discovery of Psychoanalysis. The Politics of Hysteria, Ithaca-London 1986, a prolongé l'interprétation de Schorske.

La »Reitergeschichte« peut se lire comme une neutralisation de l'histoire et de la politique par les moyens de la »psychologie«. Cette »neutralisation« produit néanmoins un effet »contestataire« non négligeable: peu de textes de Hofmannsthal ont, autant que celui-ci, à la fois exprimé et refoulé son malaise dans la civilisation habsbourgeoise.

Hofmannsthal cependant ne fait pas de psychologie. De surcroît, »there is no narrator to direct, comment or interpret [...], the reader has to assume responsability for interpreting the action.«[86] Il faudrait plutôt parler de déconstruction du sens historique dans la »Reitergeschichte«, dont la déconstruction du sujet est le principal instrument. À aucun moment du récit, aucun des personnages ne prend conscience de la dimension »historique« de l'événement. À travers les effets de crise d'identité, de dédoublement, le temps historique semble, au contraire, suspendu, aboli. Les variations de rythme (rapidité, lenteur...) et les changements de perspective (temps »intérieur«, temps »objectif«) brouillent les repères temporels du lecteur. À ces effets de dislocation du temps »objectif« (historique) s'ajoute le rôle privilégié de l'*instant fatal,* de l'*Augenblick* qui, chez Hofmannsthal, est aussi un *Augen-Blick,* un croisement de regards.

Le temps du récit se joue dans ces instantanés qui ont l'apparence du hasard et de l'éternité à la fois. Selon les mots de Karl Heinz Bohrer:

> In der »Reitergeschichte« hat die »Augenblicks«-Struktur die komplizierteste Form, wodurch der Hermetismus aufgebrochen wird und das Schweigen der Bilder [...] beredter wirkt. [...] Erst durch die feste Bindung an einen narrativen Handlungsverlauf, der in sich verständlich bleibt, erhält der »Augenblick« hier seine unheimliche Intentionalität. Der Leser empfängt das Zeichen, daß innerhalb der Realität etwas nicht stimmt, daß jederzeit der Einbruch des Unverständlichen zu erwarten ist.[87]

À la fin de la »Reitergeschichte«, l'Histoire dont se réclamait la première phrase du récit (»Den 22. Juli 1848, vor 6 Uhr morgens, ...«) a disparu, et avec elle la mémoire de cette histoire qui ne laisse plus que le souvenir

[86] Lilian Hoverland, Hofmannsthal's »Reitergeschichte«. Culmination of the Novel of the Nineteenth Century«. In: Erika Nielsen (éd.), Focus on Vienna 1900. Change and Continuity in Literature, Music, Art and Intellectual History, München 1982 (Houston German Studies, vol. 4), pp. 72-76.

[87] Karl Heinz Bohrer, Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt am Main 1981, p. 59 sqq.

de bribes d'histoire privée. Cette annulation du temps historique est un symptôme autant qu'un exploit d'écriture. Elle met à nu les difficultés d'une identification de l'histoire intime à l'histoire collective, et de l'individu Hofmannsthal au »mythe habsbourgeois« de l'époque de François-Joseph.