L'inimaginable délice de mourir

Hofmannsthal, Hesse et le conte merveilleux

*Die unvorstellbare Wonne des Sterbens Hofmannsthal und Hesse als
Märchenerzähler*

*The inconceivable bliss of dying. Hugo von Hofmannsthal's and Hermann Hesse's
fairy tales*

Patrick Bergeron

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/3972>

DOI : 10.4000/germanica.3972

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 11-24

ISBN : 9782913857407

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Patrick Bergeron, « L'inimaginable délice de mourir », *Germanica* [En ligne], 61 | 2017, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 02 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/3972> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.3972>

L'inimaginable délice de mourir.

Hofmannsthal, Hesse et le conte merveilleux

Patrick BERGERON

Université du Nouveau-Brunswick

« Il n'existe que des contes de fée sanglants. Tout conte de fée est issu des profondeurs du sang et de la peur. En cela tous les contes de fée se ressemblent. »

Franz Kafka¹

« Mourir serait un délice unimaginable, rester en ce lieu un tourment innommable. »

Hermann Hesse²

Ce n'est pas à leurs contes merveilleux que Hugo von Hofmannsthal et Hermann Hesse doivent l'essentiel de leur renommée dans le panthéon littéraire germanique. La pratique de cette forme narrative brève les a occupés de manière sporadique. Pour autant, leurs contes ne constituent

1. — « Es gibt keine unblutigen Märchen. Jedes Märchen kommt aus der Tiefe des Blutes und der Angst. Das ist die Verwandtschaft aller Märchen », in : Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka*, Berlin, Fischer, 1961, p. 61 (notre traduction).

2. — Hermann Hesse, *Contes merveilleux*, trad. Jeanne-Marie Gaillard-Paquet, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1994, p. 115 ; *Gesammelte Werke*, Bd. 6 : *Märchen, Wanderung, Bilderbuch, Traumfährte*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970, p. 72 : « Sterben war unausdenkbare Wonne, Hierbleiben namenlose Pein ».

nullement des écrits mineurs. Ils viennent au contraire compléter, voire éclairer leur œuvre principale, laquelle est surtout poétique, dramatique et librettistique dans le cas de Hofmannsthal et romanesque dans celui de Hesse. À lire conjointement les deux auteurs, on est vite frappé par l'importance que revêt la thématique existentielle dans leurs contes. Si le cadre peut évoquer l'univers féerique de Perrault, des frères Grimm ou d'Andersen, les quêtes des personnages révèlent une exploitation de registres complètement différents. Ni Hofmannsthal ni Hesse ne se sont manifestement sentis tenus d'appliquer l'ensemble des « lois simples » sur lesquelles repose le conte de fée selon Yves Stalloni : « le recours à l'irréel, à l'indétermination, au surnaturel, les fins heureuses, la volonté didactique »³. On peut estimer que les trois premiers critères sont respectés la plupart du temps : Hofmannsthal et Hesse n'ont cessé de transfigurer la réalité par l'imaginaire et de transporter le lecteur dans des mondes où la vie quotidienne est recouverte par le rêve. Mais la finalité heureuse – ce que Tolkien appelait « *l'Eucatastrophe* » ou « bonne catastrophe »⁴ – et le didactisme n'interviennent pour ainsi dire pas. Ces contes ont souvent un dénouement sombre ou ambigu, et il s'y exprime tant de mélancolie, de nostalgie et d'errance qu'il serait malaisé d'identifier une morale univoque. L'étude qui suit nous servira à démontrer que Hofmannsthal et Hesse ont tous deux recouru à la forme du conte merveilleux pour décrire des initiations douloureuses et des contenus graves où la mort est omniprésente. Nous examinerons l'atmosphère tantôt onirique, tantôt lugubre qui s'en dégage ainsi que les stratégies narratives qui s'y mettent en place. Reprenant à notre compte l'affirmation de Hermann Broch selon laquelle « c'est sur le triple accord : vie, rêve et mort que repose la structure symphonique de l'œuvre totale de Hofmannsthal »⁵, nous verrons en outre que le même constat peut être formulé au sujet de l'œuvre de Hesse.

Des contes pour réenchanter le monde

Par rapport à l'œuvre complète⁶, la portion d'écrits narratifs que Hofmannsthal et Hesse ont consacrée au genre du conte merveilleux peut

3. — Yves Stalloni, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Dictionnaire », 2006, p. 46.

4. — John Ronald Reuel Tolkien, *Faërie*, trad. Francis Ledoux, Paris, Pocket, 1992, p. 199.

5. — Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, trad. Albert Kohn, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1985, p. 128 ; *Hofmannsthal und seine Zeit*, München, Piper, 1964, p. 115 : « [...] auf dem Dreiklang Leben, Traum und Tod ruht die symphonische Struktur des Hofmannsthalschen Gesamtwerkes ».

6. — Les éditions allemandes auxquelles nous nous référons sont les suivantes : Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M., Fischer, 1979, 10 vol. ; Hermann Hesse, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970, 12 vol. Les

paraître ténue. Dans le cas de Hofmannsthal, on dénombre une demi-douzaine de titres rédigés entre 1893 et 1919, ce qui est relativement peu en comparaison des nouvelles et des poèmes en prose⁷. Certains font partie des textes majeurs de l'Autrichien, tels le *Conte de la 672^e nuit* (*Das Märchen der 672. Nacht*, 1895) et *La Femme sans ombre* (*Die Frau ohne Schatten*, 1919). Les autres, moins célèbres, ont parfois une forme inhabituelle. Hofmannsthal définissait *Justice* (*Gerechtigkeit*, 1893) comme une « anecdote personnelle sous forme de conte »⁸ et *La Fortune sur la route* (*Das Glück am Weg*, 1893) comme une « petite nouvelle allégorique »⁹. D'autres, enfin, sont des récits inachevés : *La Pomme d'or* (*Der goldene Apfel*, 1897) et *Le Conte de la femme voilée* (*Das Märchen von der verschleierte Frau*, 1900). En ce qui concerne Hesse, la production est plus élevée : au-delà d'une vingtaine de titres si l'on se fie aux récits réunis dans deux éditions françaises récentes¹⁰. Mais Hesse a écrit davantage de nouvelles réalistes et a surtout rencontré le succès en tant que romancier. L'écriture de contes s'échelonne sur une plus longue période que pour Hofmannsthal : un demi-siècle sépare *Le Nain* (*Der Zwerg*, 1903) et *Le Saut* (*Der Sprung*, 1953). Toutefois, la majorité des textes qui nous intéressent datent des années qui entourent la Grande Guerre : *Jeu d'ombres* (*Schattenspiel*, 1906), *Les Trois Tilleuls* (*Drei Linden*, 1912), *Le Poète* (*Der Dichter*, 1913), *Auguste* (*Augustus*, 1913), *Curieux message d'une autre planète* (*Merkwürdige Nachricht von einem anderen Stern*, 1915), *Faldum* (1915), *Iris* (1918), *Les Métamorphoses de Pictor* (*Piktors Verwandlungen*, 1922), pour n'en citer que quelques-uns. Ajoutons que Hesse ne les désigne pas toujours comme des « contes », mais parfois comme des « fabulations » (*Fabulier*) ou des « voyages imaginaires » (*Traumfährte*)¹¹. Ni pour Hesse ni pour Hofmannsthal, la rédaction de contes merveilleux ne

contes de Hofmannsthal sont regroupés dans le tome 7 ; ceux de Hesse dans les tomes 4 et 6.

7. — Voir le volume 7 de l'édition citée : *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*.

8. — Hugo von Hofmannsthal, *Œuvres en prose*, trad. Yves Iehl, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 2010, p. 67 (*Gesammelte Werke*, op. cit., vol. 7, p. 665 : « *Gerechtigkeit*, eine persönliche Anekdote in Märchenform »).

9. — *Ibid.*, p. 71 (*Gesammelte Werke*, p. 665 : « allegorische Novelette »).

10. — Hermann Hesse, *Contes*, trad. Nicolas Waquet, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche Petite bibliothèque », 2015 ; *Contes merveilleux*, op. cit. Ces volumes comprennent respectivement sept et quinze contes, les principaux que Hesse a écrits, mais pas les seuls, car il y manque notamment *Lulu* (1900). Voir au sujet de ce texte Joseph Mileck, *Hermann Hesse. Life and Art*, Berkeley, University of California Press, 1978, p. 109-110.

11. — Nous nous basons ici sur les titres des recueils que Hesse fit paraître en 1920, 1935 et 1945 respectivement. Cf. Joseph Mileck, *Hermann Hesse. Biography and Bibliography*, vol. 1, Berkeley, University of California Press, 1977, p. 177, 200 et 214.

pourrait ainsi être assimilée à une simple distraction, malgré la place relativement discrète qu'occupe ce genre au regard du reste de l'œuvre. Voilà leur premier trait commun.

D'autres ressemblances ne tardent pas à émerger, à commencer par les sources sur lesquelles les deux auteurs s'appuient : la tradition germanique d'une part – des *Volksmärchen* de Musäus, Naubert et des frères Grimm jusqu'aux *Kunstmärchen* de Novalis, Tieck et Hoffmann, il s'agit assurément d'une composante majeure du patrimoine littéraire allemand¹² –, de même que, d'autre part, la mythologie, les légendes populaires et les histoires orientales (au premier rang desquelles les *Mille et Une Nuits*).

Cette inspiration commune aide à saisir la valeur que Hofmannsthal et Hesse ont conférée au conte merveilleux. Celui-ci vient pallier une insatisfaction devant la réalité. L'imagination transforme la réalité visible, la remplace par le rêve (ou par le souvenir, qui lui est souvent associé) et en retire des visions ressenties comme plus harmonieuses. En cela, les deux auteurs sont particulièrement redevables envers l'auteur des *Disciples à Saïs* et d'*Henri d'Ofterdingen* : comme Novalis, ils se servent du conte merveilleux afin « de réenchanter (c'est-à-dire de poétiser) le monde »¹³.

Insatisfaction et destin

Nous ne sommes plus à l'ère romantique cependant, cette grande « école du désenchantement » pour paraphraser Paul Bénichou¹⁴ ; mais à l'époque des travaux d'Ernst Mach sur l'analyse des sensations et des recherches de Freud et de Jung en psychanalyse. L'insatisfaction, qui sape les chances du héros de conquérir le bonheur, provient de forces redoutables que celui-ci transporte au fond de lui-même, souvent sans les comprendre et sans vraiment pouvoir lutter contre elles. De là surgit « l'angoisse mortelle » de ce personnage « devant le caractère inexorable de l'existence »¹⁵.

L'insatisfaction dirigée contre la réalité revêt différentes formes chez Hofmannsthal. Elle est souvent reliée au narcissisme altier et désincarné

12. — Voir à ce sujet l'article « Conte » par Bärbel Plötner, in : Élisabeth Décultot, Michel Espagne et Jacques Le Rider (dir.), *Dictionnaire du monde germanique*, Paris, Bayard, 2007, p. 223-224.

13. — *Ibid.*, p. 223.

14. — Cette expression formant le titre d'un ouvrage bien connu de Bénichou vient en fait de Balzac, qui s'en servait pour définir certains de ses contemporains, surtout Nodier. Cf. Paul Bénichou, *L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1992, p. 8-9.

15. — H. von Hofmannsthal, *Conte de la 672^e nuit* dans *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 87 (*Gesammelte Werke, op. cit.*, p. 50 : « eine tödliche Angst vor der Unentrinnbarkeit des Lebens »).

de l'esthète qui coupe les ponts entre le monde et lui afin de ne pas être dérangé dans son rêve de beauté. Nous avons étudié ailleurs¹⁶ cette sensibilité décadente de Hofmannsthal, caractéristique de son œuvre de jeunesse, notamment de son théâtre lyrique, mais aussi, dans le corpus qui nous occupe, du *Conte de la 672^e nuit*. La première partie du conte, surtout, est éloquente à cet égard. Hofmannsthal y trace le portrait de son héros, un fils de marchand, qui, peu après son vingt-cinquième anniversaire, se lasse des mondanités et de la vie sociale, ferme les pièces de sa maison et congédie la plupart de ses domestiques. Ainsi positionné en état de rupture choisie, il se sent pénétré par « l'inanité »¹⁷ (*die Nichtigkeit*) de toutes les belles choses qu'il a rassemblées autour de lui. Mais il n'est pas maître de son destin, loin s'en faut ; car le destin, chez Hofmannsthal, correspond à la libération de forces incompréhensibles venues désencadrer le moi, l'aliéner. Ce destin est tragique (on le constate dans la seconde partie du conte), car c'est celui de l'être « voué à mourir sans avoir vécu »¹⁸.

On retrouve pareil destin, appliqué à un autre type de personnage, dans *Le Conte de la femme voilée*. Nous avons évoqué *supra* le caractère inachevé de ce conte. Ce n'est pas sa seule particularité. Il s'agit aussi d'un cas de réécriture, une pratique bien ancrée chez Hofmannsthal¹⁹. L'idée d'un mineur tombant sous le pouvoir d'une mystérieuse reine du domaine des ombres vient d'un conte d'E.T.A. Hoffmann, *Les Mines de Falun* (1800). Ce texte – ou si l'on préfère cet hypotexte – plaisait tellement à Hofmannsthal qu'il en fit le sujet de deux œuvres auxquelles il travailla à la même époque : *Le Conte de la femme voilée* et le drame lyrique *Das Bergwerk zu Falun*²⁰. Dans le conte, le héros est un mineur prénommé Hyacinthe. On apprend peu de chose à son sujet, sinon qu'il est marié, qu'il est le père d'une fillette de trois ans et que sa femme attend un second enfant. On lui devine un tempérament rêveur ou pensif à sa façon de parcourir la route entre l'entrée de la mine et le village « comme une personne perdue en de profondes pensées »²¹. La préci-

16. — Patrick Bergeron, *Décadence et mort chez Barrès et Hofmannsthal. Le point doré de périr*, Montréal, Nota bene, coll. « Grise », 2013.

17. — H. von Hofmannsthal, *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 82 (*Gesammelte Werke*, *op. cit.*, p. 46).

18. — Sylvie Arlaud, « Hofmannsthal », in : É. Décultot, M. Espagne et J. Le Rider (dir.), *Dictionnaire du monde germanique*, *op. cit.*, p. 510.

19. — Cf. à ce propos notre étude « Réinventer Molière à Vienne : Hugo von Hofmannsthal, rénovateur de la comédie-ballet », *University of Toronto Quarterly*, n°86-2 (printemps 2017), p. 1-18.

20. — Thomas Eicher, « Anderswo zwischen den Texten. Intertextualität als Illustration in Hugo von Hofmannsthals *Das Bergwerk zu Falun* », *Germanica*, n°40 (2007), p. 154-177.

21. — H. von Hofmannsthal, *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 160 (*Gesammelte Werke*, *op. cit.*, p. 145 : « wie einer der in tiefes Denken verloren ist »).

sion a son importance car tout va se jouer à l'intérieur du personnage. C'est bien ainsi qu'il faut interpréter l'état d'« attente fervente » (*erregtere Erwartung*) dans laquelle il est plongé au moment où il entre en scène²² et qui lui fait considérer l'accès à la mine « comme si, dans l'instant même, devait s'ouvrir là pour lui [...] une porte secrète conduisant à l'intérieur des choses »²³. L'inachèvement n'a pas pour effet de desservir le conte, au contraire : il en oriente le schéma narratif de manière à ce que l'enlèvement d'Hyacinthe au milieu de la nuit par un carrosse mystérieux en devienne la chute. Un étrange rapport s'était tissé entre Hyacinthe et la « femme voilée ». Celle-ci l'avait appelé, on ne saura ni quand, ni pourquoi. Elle lui avait envoyé des signes (qu'il interprétait à tort comme des souvenirs) et des messagers ; elle l'avait préparé pour l'instant fatidique où il devrait rejoindre le domaine des ombres (c'est-à-dire mourir ?). La part réservée à l'indéterminé est considérable dans ce texte. Ce n'est pas tant dû à son caractère inachevé qu'à la façon toute suggestive dont Hofmannsthal l'a conçu. Et pour ce qui est de l'intention didactique, en supposant qu'il y en ait une (rien n'est moins sûr), comment l'énoncer ? En stipulant qu'il est impossible de résister à l'attrait des profondeurs ? Voilà une bien curieuse leçon.

Chez Hesse, l'aspect décevant de la réalité est souvent relié à la contradiction entre l'art et la vie, et au destin de renoncement qui guette l'artiste souhaitant demeurer fidèle à son rêve de beauté²⁴. Telle est la situation décrite dans *Le Poète*. Ce récit raconte la vie du poète chinois Han Fook, tiraillé entre le désir de participer aux réjouissances terrestres, symbolisées par « la fête des Lanternes » (*das Lampenfest*), et celui de les refléter dans une forme poétique parfaite. C'est le second désir qui l'emporte : Fook va tout quitter pour retrouver un vieil étranger, le « Maître du verbe parfait » (*Meister des vollkommenen Wortes*), et apprendre grâce à lui à transposer à la perfection la beauté en art. Cet apprentissage, ardu, se fait au détriment du bonheur (incarné ici par la belle et vertueuse jeune fille que Fook devait épouser) : le poète ne peut à la fois participer à la vie et posséder le don d'agiter les âmes par l'harmonie de son art. Il mènera une existence recluse en compagnie de son vieux mentor (qui préfigure son moi futur), aura l'impression que sa vie et son avenir lui ont été volés, et reviendra chez lui comme un specta-

22. — La première partie du conte se focalise sur la femme du mineur et ses pressentiments inquiets quant à la vie à venir.

23. — H. von Hofmannsthal, *Œuvres en prose*, op. cit., p. 160 (*Gesammelte Werke*, op. cit., p. 145 : « als müßte sich da, und müßte sich im Augenblick, [...] eine geheime Tür ihm auftun ins Innere »).

24. — Ce motif n'est pas exclusif à Hesse, puisqu'on le retrouve également chez certains de ses contemporains, dont naturellement Hofmannsthal (cf. le drame lyrique de 1892, *Der Tod des Tizian*), mais aussi Thomas Mann, qui fait de l'opposition art/vie le sujet de sa nouvelle *Tonio Kröger* (1903).

teur, un étranger, alors que son père, sa fiancée et ses proches sont morts et que leurs maisons sont occupées par des inconnus. L'art supplante la vie ; Fook sera au moins devenu un poète accompli.

Le Conte de la chaise en rotin (Märchen vom Korbstuhl) reprend la confrontation entre l'art et la réalité, mais sans la charge douloureuse du renoncement. Hesse introduit plutôt une nuance comique. Le protagoniste est un jeune homme qui souhaite devenir peintre. Il s'exerce à réaliser son autoportrait, mais plus il travaille et plus il devient exigeant envers lui-même. La difficulté de son art l'accable : il sent qu'il rate continuellement ses dessins. Aussi se met-il à lire des biographies d'artistes devenus célèbres malgré d'humbles débuts car il y voit un reflet de son propre destin. La vie d'un artiste hollandais qu'obsédait le désir de devenir un bon peintre lui sert bientôt d'exemple à suivre. Le peintre hollandais était parvenu à représenter avec amour et authenticité une vieille chaise bancale et rustique. Le jeune homme se met à l'imiter en dessinant une chaise en rotin. L'absence de conformité entre ses dessins et le modèle le décourage. Il en conclut que « cette profession ne convenait pas du tout à un homme comme lui qui attachait plus de valeur à l'aspect intérieur et profond qu'à l'aspect extérieur des choses »²⁵ et envisage plutôt de devenir... écrivain. Ce revirement fait penser au *Rêve du poète (Traumfährte. Eine Aufzeichnung)* dans lequel un romancier voulant devenir poète a l'intuition, à partir du soulier brun d'une fillette, de ce que serait la « poésie pure », apte à égaler, peut-être même à surclasser l'œuvre des grands maîtres du passé. Puis, lorsque le poème parfait commence à lui échapper, il se résout à l'évidence : il doit rester rêveur et poète dans son âme, mais romancier dans son œuvre.

Le ton peut donc varier d'un conte à l'autre, mais l'enjeu pour Hesse reste le même : la voie qui mène vers soi-même, vers la réalisation de son destin, est ardue. Hesse fait de cette difficulté le sujet du conte *Le Rude Chemin (Der schwere Weg)*, qui décrit la pénible ascension en montagne du narrateur sous les conseils d'un guide qui lui chante, pour l'encourager : « Je veux, je veux, je veux ! »²⁶. Le narrateur ne parvient d'abord qu'à répéter : « Je dois, je dois, je dois ! »²⁷, puis s'efforce de « vouloir ». Car quelque chose est sur le point de survenir. Le narrateur sent le destin l'oppresser, puis l'atteindre. Il bascule dans le vide, après quoi il se blottit contre la poitrine de sa mère. Avons-nous assisté à une

25. — H. Hesse, *Contes merveilleux*, op. cit., p. 146 (cf. *Die Märchen*, Berlin, Suhrkamp, 2012, eBook, https://books.google.ca/books?id=ZZQ8CgAAQBAJ&pg=PT218&dq=hesse+die+märchen&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=hesse%20die%20märchen&f=false <consultation 11.07.2017> : « Für einen Menschen, der das Tiefe liebte, war das am Ende kein Beruf »).

26. — *Ibid.*, p. 112 (*Gesammelte Werke*, op. cit., vol. 6, p. 70 : « Ich will, ich will, ich will! »).

27. — *Ibid.*, p. 113 (*Gesammelte Werke*, p. 71 : « Ich muß, ich muß, ich muß! »).

mort, à une naissance ou à un mélange des deux ? Hofmannsthal, dans *La Femme sans ombre*, entretient le même type d'ambivalence avec l'image des enfants qui aspirent à naître et redoutent de ne pas pouvoir le faire. Invisibles à la réalité, ils « préexistent »²⁸ dans le domaine des ombres et s'agitent dans une espèce de mort. Va-t-on s'en surprendre ? La mort, dans les contes merveilleux à l'étude ici, surgit sur tous les chemins. « Là où tu dois mourir, tes pas te porteront »²⁹, lit-on dans le *Conte de la 672^e nuit*. Le ton rappelle Dante et la sinistre inscription au-dessus de la porte de l'Enfer³⁰. Cette omniprésence atteste la fonction de clef de voûte que Hofmannsthal et Hesse ont attribuée à la mort.

La mort sur tous les chemins

Cette prédominance de la mort s'explique par différents facteurs. Elle relève d'abord d'une caractéristique générationnelle. Les écrivains réunis sous la bannière de la *Neuromantik*, en référence au néoromantisme qui vit le jour à la fin du XIX^e siècle en France en opposition au naturalisme³¹, furent tous habités par la pensée de la mort : George, Rilke, Thomas et Heinrich Mann, Schnitzler... En cela, ils ne firent que participer à un courant de sensibilité dont les représentants se trouvaient partout en Europe : Laforgue et Barrès en France, Maeterlinck en Belgique, Wilde en Grande-Bretagne, D'Annunzio en Italie, Przybyszewski en Pologne, Garborg en Norvège, Sawa en Espagne... De plus, cette hantise macabre émane de circonstances historiques. Pour Hofmannsthal, la mort évoque l'effondrement de l'Autriche-Hongrie et la survie de l'héritage spirituel habsbourgeois ; Hermann Broch (également issu de ce contexte, tout comme Musil, Roth, Márai et Leppin) en rend magistralement compte dans son essai *Hofmannsthal und seine Zeit*. Hesse, pour sa part, sera bouleversé par l'hécatombe de 14-18. Les contes qu'il rédige à cette époque – *Un rêve sur les dieux* (*Der Traum von den Göttern*), *Curieux message d'une autre planète*, *L'Européen* (*Der Europaër*), *L'Empire* (*Das Reich*) – se focalisent sur la guerre et sa violence apocalyptique.

28. — Cf. Freny Mistry, « On the Notion of "Präexistenz" in Hofmannsthal », *Neohelicon*, V (1977), p. 153-168, ainsi que notre étude *Décadence et mort chez Barrès et Hofmannsthal*, *op. cit.*, p. 305-344.

29. — H. von Hofmannsthal, *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 82-83 (*Gesammelte Werke*, *op. cit.*, p. 46 : « Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße »).

30. — « Vous qui entrez laissez toute espérance » (« Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate »), in : Dante, *La Divine Comédie : L'Enfer*, trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985, p. 42-43.

31. — Cf. Florence Bancaud, « La *Neuromantik* : une notion problématique », *Romantisme*, n°132 (2006/2), p. 49-66.

Si la mort occupe une place de choix dans les contes merveilleux de Hofmannsthal et de Hesse, c'est aussi en raison de l'omniprésence de ce thème au sein de cette forme narrative. Il est rare qu'elle atteigne directement – ou de façon irréversible³² – un protagoniste, puisque cette issue marquerait l'échec de sa quête ou de sa transformation. La mort emportera plutôt un parent (afin de déclencher la mise à l'épreuve du héros) ou un méchant personnage : ogre, sorcière, marâtre, diable ou mauvais esprit (afin de signifier que l'épreuve a été couronnée de succès). D'une manière ou d'une autre, la mort est inscrite dans le schéma narratif ; qu'elle remplisse une fonction initiatique ou cathartique, elle possède une valeur compensatoire : « une chose est retirée [...], mais une autre chose est donnée [...] »³³.

ONIRISME LUGUBRE DE HOFMANNSTHAL

La logique du rêve qui régit souvent la diégèse des contes de Hofmannsthal complique la situation. Le *Conte de la 672^e nuit*, par exemple, est un récit initiatique sans initiation véritable, si ce n'est une mise en contact avec une réalité qui sème la confusion et l'angoisse. Le fils du marchand part à la rencontre d'un destin étrange et mystérieux, qui est en même temps un processus d'aliénation. Non seulement il meurt à la fin de son parcours, mais sa mort est effrayante. Il succombe à une blessure provoquée par un coup de sabot, seul, spolié, amer et furieux, une expression insolite et méchante sur le visage. Sa mort est absurde : tout porte à croire que sa blessure aurait pu être soignée, mais le chirurgien que les soldats sont partis chercher ne vient jamais à son chevet. Sa quête (retrouver la trace de la personne qui a calomnié son serviteur) est un fiasco, du moins si l'on applique un raisonnement rationnel. Hofmannsthal nous entraîne ailleurs. C'est pour cela que l'appel de la « femme voilée », dans le conte du même nom, subjugué Hyacinthe et efface à ses yeux la réalité de la vie qu'il laisse derrière. C'est pour cela qu'un objet aussi délicat que « la pomme d'or », dans le récit éponyme, suffit pour plonger la fillette qui s'en empare dans « un rêve effrayant » (*ein ungeheurer Traum*) :

[...] cette pomme était de la même nature que les choses les plus prodigieuses des contes de fées ; à l'oiseau qui parle, à l'eau qui danse, à l'arbre qui chante, elle était en quelque sorte organiquement reliée par des canaux souterrains qui étendaient en divers endroits leur réseau

32. — Exemples célèbres de « fausses » morts ou de morts « non permanentes » : celles affligeant Blanche-Neige et la Belle au bois dormant.

33. — Roger Bastide, « Initiation », in : Catherine Clément *et alii*, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, *Encyclopædia Universalis* et Albin Michel, 1997, p. 346.

sous des voûtes obscures et entre les demeures instables et transparentes de la reine des mers³⁴.

La fillette pressent, par-delà la pierre plate obturant un vieux puits, l'accès à un monde mystérieux. Elle n'y pénètre pas, mais offre la pomme d'or au chef des écuries du roi pour le remercier d'avoir soulevé la dalle pour elle et, ce faisant, de lui avoir permis de jeter « un regard dans les profondeurs » (*einen Blick in die Tiefe*). Un coup d'œil suffit pour la transformer. Tout est finalement affaire de vision pour Hofmannsthal. L'auteur applique la même logique dans *La Fortune sur la route*, où le narrateur, observant la mer depuis le pont d'un navire, voit surgir l'inquiétante et séduisante figure de Neptune. Autre exemple : dans *Justice*, le narrateur aperçoit un bel ange blond, qui lui déclare, à la fin de leur bref entretien, les lèvres tordues par un sourire orgueilleux : « La justice est ce qui compte avant toute chose, [...] la justice est la chose primordiale, la chose ultime. Quiconque ne comprend pas cela mourra »³⁵. La mort, encore la mort ; pourtant, personne ne meurt ici. Quant à la justice en question, elle ne vient sanctionner aucune faute contrairement à ce qui se produit dans *Der Tor und der Tod* (celle d'avoir laissé échapper la vie en négligeant la dimension interpersonnelle) et surtout *Jedermann* (la mauvaise nature de l'homme riche, égoïste et impie). Le conte merveilleux donne à Hofmannsthal une liberté plus difficile à trouver dans les autres formes littéraires.

MORT ET RENONCEMENT CHEZ HESSE

Hesse, pour sa part, semble appliquer un schéma plus conventionnel : diverses morts surviennent dans ses contes et remplissent un rôle précis dans l'économie du récit. Un rôle précis, mais tout aussi symbolique que chez Hofmannsthal, puisque les souvenirs, les rêves et les pensées des personnages intéressent autant le Suisse allemand que l'Autrichien. Et c'est sans compter l'influence sur Hesse des travaux de Jung, qui a souvent été signalée à propos des romans *Demian* et *Der Steppenwolf*, mais qui pourrait aussi être décelée dans ses contes, surtout à partir de 1916³⁶.

34. — H. von Hofmannsthal, *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 129 (*Gesammelte Werke, op. cit.*, p. 110 : « einer Art war dieser goldene Apfel mit den wunderbarsten Dingen in den Märchen, mit dem sprechenden Vogel, dem tanzenden Wasser und dem singenden Baum war sein Leben irgendwie durch unterirdische Gänge verbunden, die hie und da in dunklen Gewölben, hie und da zwischen den schwankenden durchsichtigen Wohnungen der Meerkönigin hinliefen »).

35. — *Ibid.*, p. 70 (*Gesammelte Werke*, p. 32 : « Gerechtigkeit ist alles, [...] Gerechtigkeit ist das Erste, Gerechtigkeit ist das Letzte. Wer das nicht begreift, wird sterben »).

36. — En 1916, Hesse traverse une crise existentielle provoquée par la guerre,

Nous avons déjà évoqué la mort du père, de la fiancée et des proches de Han Fook dans *Le Poète*. Elle est liée au thème du renoncement : elle vient marquer la vie qui n'aura pas été la sienne. Au cours du récit, alors que le mal du pays l'envahit, Fook fait un rêve dans lequel il plante un arbre, dans son jardin, entouré de sa femme et de ses enfants. Cette vision fugitive est elle aussi liée au même thème : voilà, en somme, la vie – et qui plus est, la vie heureuse – que le poète a sacrifiée. Au fond, pour qu'advienne véritablement le poète, il aura fallu que l'homme, Han Fook, meure à sa vie.

Hesse associe fréquemment la mort à l'idée du sacrifice. C'est le cas avec *Les Trois Tilleuls*. Ce conte retrace l'histoire de trois vieux arbres du cimetière – l'endroit est bien choisi – de l'hôpital du Saint-Esprit à Berlin. Trois tilleuls, pour trois frères, impliqués jadis, et bien malgré eux, dans une affaire criminelle. Les ennuis avaient commencé lorsque le plus jeune des trois avait été incarcéré pour le meurtre d'un apprenti forgeron. Le jeune homme était innocent : il était seulement tombé par hasard sur la victime, blessée d'un coup de couteau, qui avait expiré dans ses bras. Cette mort, qui reste non élucidée (le thème du meurtre importe peu pour Hesse), a pourtant un rôle essentiel : elle vient révéler la sincérité et la profondeur du lien unissant les trois frères. Car chacun est prêt à s'accuser d'un crime qu'il n'a pas commis et à offrir sa vie pour sauver celle de l'autre. Le juge, très étonné, n'arrive pas à désigner un coupable. Il cherche conseil auprès du prince électeur, qui propose de déposer le sort des trois frères entre les mains de Dieu. C'est alors que les tilleuls sont plantés. Le coupable serait celui des trois frères dont l'arbuste dépérirait ou s'étiolerait en premier. Les trois arbres connaissent une poussée vigoureuse, symbolisant l'innocence des frères.

Si le sacrifice a été consenti mais évité dans *Les Trois Tilleuls*, on retrouve un autre type de mort sacrificielle dans *Le Nain*. Dans ce conte, le suicide (par absorption d'un vin empoisonné) fait partie du plan ourdi par Filippo, le nain en question, pour se venger du Signor Baldassare Morosini. Ce dernier, par pure méchanceté, avait causé la mort de Fino, le petit bichon boiteux que Filippo chérissait de tout son cœur. Filippo avait prévu que Baldassare lui demanderait de goûter le vin avant de le boire, alors il s'était résigné à lui-même périr pour l'exécution de son plan. Hesse a donc imaginé une histoire de vengeance, mais en même temps, beaucoup plus que ça, comme l'indique d'entrée de jeu le vieux conteur Cecco (le narrateur hétérodiégétique) en présentant son récit

par les attaques dirigées contre lui par la presse allemande et par différentes épreuves personnelles (décès de son père, grave maladie de son fils Martin, schizophrénie de sa femme). L'intense travail psychanalytique qu'il entreprit à cette période allait modifier ses façons de vivre tout en insufflant de nouvelles dimensions à son art. Cf. J. Mileck, *Hermann Hesse. Life and Art, op. cit.*, p. 99.

comme « une très vieille histoire de loyauté et de perfidie, d'amour et de mort, de ce qui est au cœur de toutes les histoires et de toutes les aventures d'hier comme d'aujourd'hui »³⁷. Cette histoire peut-elle contenir l'essence de tous les contes ? Elle renferme, en tout cas, une étonnante conjonction d'éléments caractérisant l'art du conte selon Hesse.

L'intrigue du *Nain* se déroule à Venise, autour d'une dame d'une grande beauté, la Signora Margherita Cadorin, qui vit dans un riche et somptueux palais, entourée d'objets précieux. Son « bien » le plus extraordinaire est un nain chypriote, Filippo, qui rappelle par certains côtés Riquet à la Houppe, car il est très laid mais doté du plus bel esprit. La Signora Margherita apprécie sa compagnie car il possède le don, pour ainsi dire magique³⁸, de raconter de bonnes histoires. Un tel talent, chez Hesse, n'a forcément pas de prix. Or, Filippo détonne dans cet univers fastueux. À part pour raconter des histoires ou subir, sans se plaindre, les taquineries de sa maîtresse, il tend à rester silencieux, le nez plongé dans ses livres, jusqu'au jour où la curieuse, mais profonde amitié qu'il développe avec un petit chien infirme révèle l'étendue de sa solitude. Maître et chien sont rapidement associés l'un à l'autre. Le nom que le nain donne au bichon, « Fino », vient d'ailleurs de « Filippino », autrement dit « le petit Filippo ». La survenue du Signor Baldassare – un riche négociant et navigateur, qui sera le seul jeune homme que la fière Margherita consent à épouser – va tout faire basculer pour le nain. Baldassare, une fois assuré que Margherita l'épousera, laisse refluer sa vraie nature, violente, autoritaire et égoïste. Le perroquet africain de Margherita, de même que Filippo et Fino font rapidement les frais de son tempérament colérique et cruel. Chaque fois qu'il les aperçoit, il s'irrite de leur présence et se met à les tourmenter, souvent sous le regard impuissant de Margherita, qui ne veut pas contrarier son fiancé.

Dans ce conte au schéma narratif solidement structuré (la montée dramatique est d'une rare efficacité), un passage deviendra une scène pivot : celui où Baldassare étrangle le perroquet (pour le punir de lui avoir pincé le doigt) et où il frappe Fino, le projette à la mer et ordonne qu'on le laisse se noyer (le petit chien l'avait fait trébucher dans le vestibule du palais). Le nain, qui assiste à la scène, est d'autant plus désespéré que sa maîtresse reste sourde à ses cris de détresse. Silencieusement et sans rien laisser paraître, Filippo prépare ensuite sa vengeance, telle que nous l'avons déjà décrite.

37. — H. Hesse, *Contes*, op. cit., p. 21 (*Gesammelte Werke*, op. cit., vol. 4, p. 280 : « von Treue und Untreue, Liebe und Tod, wovon alle alten und neuen Abenteuer und Geschichten handeln »).

38. — Ce n'est pas seulement une façon de parler puisque Filippo est le fils d'un mage grec et l'on prétend qu'il « était versé dans les sciences occultes et possédait des pouvoirs interdits » (*ibid.*, p. 32) – ce que la suite du conte viendra confirmer.

Le suicide de Filippo ne sert pas qu'à assouvir un désir de vengeance ; il exprime aussi, et peut-être surtout, une vision baroque de l'existence, que le nain portait en lui, mais taisait, jusqu'à ce qu'il ne lui reste plus qu'une heure à vivre :

Une singulière attente s'empara de son âme aux portes de la mort. Il se retourna pour regarder la ville et se remémora les pensées auxquelles il venait de se livrer. Il fixa en silence la surface luisante de l'eau et considéra sa vie. Elle était devenue minable et monotone – un sage servant des fous, une comédie insipide. Il sentit son pouls devenir inégal, son front se couvrir de sueur, et se mit à rire amèrement³⁹.

Si tout était une question de vision chez Hofmannsthal, il en va de même chez Hesse. La vision au sens narratologique, qui plus est, c'est-à-dire la focalisation : *Le Nain* est un récit particulièrement réussi dans sa composition parce que le narrateur se garde bien de trop en dévoiler sur les pensées de Filippo au fur et à mesure où celui-ci subit vexations, peines ou moqueries. Hesse le fait, pour ainsi dire, mourir en philosophe : « Il mesurait à quel point toutes les créatures, humaines ou animales, sont toujours à deux doigts de leur perte, et comprenait que nous ne pouvons rien prévoir, rien connaître d'autre en ce bas monde qu'une mort certaine »⁴⁰.

Hofmannsthal et Hesse, conteurs : un art du détournement

Quand Hermann Broch identifiait la vie, le rêve et la mort comme la triade fondamentale sur laquelle s'érige « la structure symphonique de l'œuvre totale de Hofmannsthal »⁴¹, c'est d'abord à la poésie de son compatriote qu'il songeait. Il aurait tout aussi bien pu se baser sur les contes merveilleux⁴² et les lire conjointement avec ceux que rédigea Hermann Hesse vers la même époque, car là aussi, la vie, le rêve et la

39. — *Ibid.*, p. 65-66 (*Gesammelte Werke*, p. 303 : « Eine seltsame Erwartung bemächtigte sich seiner Seele, die so nahe vor dem Tor des Todes stand. Er blickte nach der Stadt zurück und erinnerte sich der Gedanken, denen er sich vor kurzem hingegeben hatte. Schweigend starrte er über die gleißende Wasserfläche und überdachte sein Leben. Es war eintönig und arm gewesen – ein Weiser im Dienste von Narren, eine schale Komödie. Als er spürte, daß sein Herzschlag ungleich wurde und seine Stirn sich mit Schweiß bedeckte, stieß er ein bitteres Gelächter aus »).

40. — *Ibid.*, p. 63 (*Gesammelte Werke*, p. 301 : « Er [...] erwog bei sich, wie allen Wesen, Tieren wie Menschen, beständig das Verderben so nahe ist und daß wir auf dieser Welt nichts vorhersehen und wissen können als den sicheren Tod »).

41. — Cf. *supra* note 5, où il était déjà question de ce passage du superbe essai *Hofmannsthal et son temps*.

42. — Il est d'ailleurs question des contes dans la dernière section de l'essai, consacrée à l'œuvre narrative (cf. H. Broch, *Création littéraire, op. cit.*, p. 163-184).

mort sont les grands maîtres mots. Il est frappant de constater à quel point l'appropriation d'un matériau littéraire aussi ancré dans la tradition que l'est le conte merveilleux a pu conduire les deux auteurs à des approches aussi apparentées entre elles et aussi éloignées des schémas classiques. Car le lecteur qui entrera pour la première fois dans les textes dont nous avons parlé ou dans ceux que nous avons seulement effleurés, aura des impressions contradictoires : le cadre lui rappellera les contes de fées de son enfance, mais la subversion de ce cadre au profit de destins obscurs, mélancoliques ou insondables, ébranlera ce sentiment de familiarité. Hofmannsthal et Hesse étaient trop habiles écrivains pour que cette ambivalence soit le fruit du hasard. Ils ont tous les deux compris, et exploité, la prodigieuse liberté créatrice émanant du conte merveilleux.

Ils ont rejeté deux composantes classiques du conte merveilleux : le dénouement heureux et l'intention didactique. Avec l'ensemble des préoccupations exprimées dans leurs récits, ces deux aspects perdent de leur pertinence. Quant aux autres constituants – l'irréel, l'indétermination, le surnaturel –, ils interviennent, certes, et deux fois plutôt qu'une, mais pas forcément de la façon que l'on attend. Il y a certes de la magie et des fées dans ces contes (pensons au *Nain*, à *Auguste*, à *Faldum* et naturellement à *La Femme sans ombre*), mais il y a aussi l'enchantement devant l'infini des possibles – les possibilités toujours offertes aussi bien que celles qui ont été perdues.

L'écriture de contes merveilleux correspond à une pratique occasionnelle chez Hofmannsthal et Hesse, mais le travail qu'elle suppose, par le biais de figures, de situations et de motifs rappelant l'univers symbolique de l'enfance, déborde largement les frontières du genre. Il suffirait sans doute de relire les poésies, *La Lettre de Lord Chandos*, *Andreas* et *La Tour* de Hofmannsthal, ainsi que *Peter Camenzind*, *Siddharta*, *Narcisse et Goldmund* et *Le Jeu des perles de verre* de Hesse pour constater tout ce que ces œuvres doivent à l'esthétique, à l'imaginaire et à la poétique du conte.