



CLASSIQUES  
GARNIER

Édition de MAZELIER-LAJARRIGE (Catherine), « Présentation », *Pantomimes fin de siècle en Autriche et en Allemagne. Textes et contextes*, p. 197-201

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-12938-7.p.0197](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-12938-7.p.0197)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2022. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## PRÉSENTATION

Dans son rapport au théâtre, Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) est davantage connu comme théoricien que comme praticien de la pantomime, genre auquel il s'est pourtant exercé à partir de 1893, date des premières esquisses, jusqu'à sa mort, lorsqu'il conçoit les pantomimes pour le *Grand Théâtre du monde salzbourgeois : Amour et Psyché, La Jeune Étrangère* ou *Die Biene* [L'Abeille, 1914] témoignent de son intérêt pour le langage du corps, ainsi que des ballets ou ballets-pantomimes, telle *Die grüne Flöte* [La Flûte verte, 1916], rassemblés dans la grande édition critique chez l'éditeur Fischer<sup>1</sup>.

Quelques années après *Pierrot hypnotiseur*, qu'il avait contribué à traduire en français en 1893, Hugo von Hofmannsthal propose à son tour une pantomime très proche de celle de son ami Beer-Hofmann, mais d'une écriture radicalement différente. Elle paraît en novembre 1901 dans la revue *Neue Deutsche Rundschau*<sup>2</sup> et l'écrivain la destine à Felix Salten, qui doit l'accueillir à Vienne sur la scène de son théâtre *Zum lieben Augustin*. Erich Julius Wolff (1874-1913) en compose la musique. Mais elle ne sera finalement jamais représentée, ni à Vienne, ni à Berlin, où Hofmannsthal la propose également à Ernst von Wolzogen, qui dirige le cabaret *Das Überbrettl*. Dans une lettre du 28 novembre 1901, l'écrivain mineur Robert Michel le complimente pour sa pantomime, mais se montre sceptique sur les possibilités de représentation, regrettant qu'il n'y ait plus de bons mimes capables de la jouer convenablement<sup>3</sup>.

---

1 Cf. Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, *op. cit.* Le volume contient notamment quelques pantomimes dans la veine pierrotique, écrites dans les années 1890 et restées inédites jusqu'alors.

2 *Id.*, *Der Schüler. Pantomime in einem Aufzug*, *Neue Deutsche Rundschau*, vol. 11, nov. 1901, p. 1204-1211.

3 Cité dans Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, p. 341 : « Leider gibt es wohl nicht so gute Mimiker, die das anständig darstellen können – oder soll es wo gespielt werden? – Jetzt legst Du Honig in alte Waben. »

Contemporaine de la *Lettre de Lord Chandos*, où Hofmannsthal exprime de façon paroxystique le sentiment d'inadéquation du langage conceptuel à l'expérience sensitive et affective, la pantomime *Le Disciple* correspond à une crise dans la création artistique de son auteur, qui se détourne du langage conceptuel, jugé impropre à traduire sensations et affects, et abandonne progressivement la poésie pour le drame et l'opéra. L'hommage à la *commedia dell'arte* qu'il place en exergue est significatif à cet égard : « *Scaramuccia non parla e dice gran cose* ». C'est donc à ce tournant de sa création et à l'aube de sa carrière de dramaturge qu'Hofmannsthal, à travers le genre de la pantomime, retourne au langage du corps comme fondement de l'art dramatique<sup>4</sup>. L'originalité du *Disciple* ne réside pas dans son argument, très proche de *Pierrot hypnotiseur*, ce qui pourrait expliquer pourquoi Hofmannsthal refusa que Fischer commercialise les livrets, pourtant déjà imprimés fin 1901 et destinés aux représentations initialement prévues à Vienne et Berlin, et n'autorisa jamais de nouvelle publication de son vivant<sup>5</sup>. Dans sa pantomime, un alchimiste nommé « le Maître » trouve dans ses grimoires la formule qui confère à son anneau le pouvoir d'insuffler la vie à son ombre et de la soumettre à ses ordres. Sans doute sous l'influence du théâtre yiddish, découvert en juillet 1898 lors d'une représentation à Czortkow, en Galicie orientale, le projet initial ancre l'action dans le ghetto de Prague : le Maître porte un caftan, il est nommé « Rabbi », sa fille « Esther » et son disciple « Bocher », terme qui désigne un étudiant appliqué à l'étude du Talmud<sup>6</sup>. Par la suite, Hofmannsthal a gommé la référence au judaïsme et renforcé ainsi l'allusion au modèle faustien, tout en intégrant les préoccupations de la fin de siècle relatives aux pulsions et à la découverte de l'inconscient. Quant au nom de la jeune fille, « Taube » dans le texte publié, il signifie « colombe » et peut être considéré comme une germanisation du nom de Colombine, employé par Beer-Hofmann dans *Pierrot hypnotiseur*. Mais c'est aussi un terme polysémique, qui pourrait se traduire par « La sourde » et pourrait être perçu comme une allusion au genre muet de la pantomime, lié ici à la

4 Cf. Donald G. Daviau, « Hugo von Hofmannsthals Pantomime *Der Schüler* », art. cité, p. 4 : « Because pantomime represents the basic form of drama, this aspect of his experimentation indicates Hofmannsthal's willingness to return to the very beginnings of form in order to master the technical potentialities of visual drama. »

5 *Ibid.*, p. 5.

6 Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke, op. cit.*, p. 330.

métaphore de l'ombre. C'est lorsque « Taube » entre dans le cabinet de son père que l'ombre à laquelle il avait donné vie disparaît. De même, lorsque le Maître revient dans son cabinet à la fin de la pièce et qu'il aperçoit une silhouette vêtue de ses propres vêtements, il croit voir en ce double sa propre ombre faite chair.

Comme dans *Pierrot hypnotiseur*, le thème du pouvoir exercé sur l'autre est au cœur de ce texte, mais on ne peut parler de plagiat, dans la mesure où Hofmannsthal lui donne des inflexions originales, en lien étroit avec les interrogations qui sous-tendent son œuvre. Outre la langue travaillée, dans laquelle on reconnaît déjà le style de l'auteur, le motif de l'ombre est caractéristique de la « dissociation du moi » (*Ich-Spaltung*), centrale dans l'œuvre d'Hofmannsthal, ainsi que l'a montré Gotthard Wunberg dans la première analyse consacrée à ce texte<sup>7</sup>. Si l'autonomisation de l'ombre n'est pas un motif complètement neuf – Chamisso en fait la matière de son *Peter Schlemihl* en 1813 –, Hofmannsthal relie cette figure du double au monde trouble des désirs, de l'inconscient, qu'il s'agisse du désir de domination, lorsque le Maître ordonne à l'ombre de lui baiser les pieds, ou de pulsions érotiques, lorsqu'il intime à sa fille de danser pour lui. Les pulsions incestueuses du Maître sont à la fois assouvies par cette danse d'une nouvelle Salomé, exacerbées par la présence d'un voyeur – le disciple – et transférées vers ce dernier, qui serait autorisé à les vivre pleinement, à donner libre cours au flot de ses désirs endigués par l'étude. Porter l'anneau magique permet de libérer « souhaits, désirs, rêves », et cette libération de l'inconscient trouve son épanouissement dans la danse au sein de la pantomime. Elle est cependant mortifère, à l'image du couple éros-thanatos, puisque la jeune Colombe va périr sous les oripeaux de son père. L'issue fatale, qui fait songer au meurtre de Gilda à la fin de *Rigoletto*, est inexorable : avant de consentir au meurtre de son maître, le disciple jette les dés par trois fois, et par trois fois la mort est leur verdict.

Pour Hofmannsthal, l'art pantomimique est indissociable de la danse, ce médium par excellence de la « révélation de l'âme ». Plusieurs mouvements dansés ponctuent *Le Disciple* comme autant de dévoilements : la

7 Gotthard Wunberg, *Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur*, Stuttgart, Kohlhammer, 1965, p. 92 : « Hofmannsthal hat wohl nirgends sonst das Phänomen der Ich-Spaltung so direkt formuliert wie in seiner Pantomime *Der Schüler*. Sie scheint alles *in nuce* zusammenzufassen, was er zwischen 1890 und 1900 in Lyrik, Drama oder Prosa zu diesem Thema geschrieben hat. »

danse érotique de Colombe devant son père et le disciple, où son corps exulte malgré elle, rappelle la *Salomé* (1891) d'Oscar Wilde et sa « danse des sept voiles » ; les danses du pouvoir : celle du Maître célébrant sa puissance démiurgique, qui l'élève au rang de « surhomme », et celle des deux complices après leur crime, qui « battent l'air de leurs bras et de leurs jambes et dansent en se jetant sauvagement l'un contre l'autre, comme deux diables » ; enfin, la danse solennelle qui clôt la pantomime, au moment où le Maître croit reconnaître son ombre animée, assise dans son propre fauteuil, alors qu'il s'agit du corps sans vie de sa fille, devant lequel il s'incline trois fois. La dernière phrase introduit une polysémie propre au texte littéraire : « La silhouette, plongée dans le livre sacré, semble ne pas lui prêter attention, et il disparaît dans l'alcôve, saisi d'un profond respect, abandonnant le lecteur muet. » Le texte va manifestement au-delà des possibilités de la gestuelle : il renvoie, par un réseau lexical et sémantique, à la situation initiale du Maître assis dans son fauteuil et plongé dans la lecture de grimoires. L'expression « lecteur muet » invite donc le lecteur de la pantomime à réinterpréter la pantomime *a posteriori* et à en inverser la chronologie : l'ombre faite chair, dans la scène initiale, pourrait n'être que la vision de l'alchimiste, née d'une perception abusée, et rejoindre ainsi une thématique baroque, celle que développe Calderón dans *La Vie est un songe*. L'ombre, motif cher à Hofmannsthal, développé dans le livret de *La Femme sans ombre* [1912], puis dans le conte auquel cet opéra a donné naissance quelques années plus tard, renvoie à l'épaisseur de notre humanité. Comme le rappelle Jean-Yves Masson, l'ombre est bonne, « dans la mesure où – et c'est sur ce point qu'il [Hofmannsthal] s'éloigne du platonisme – elle nous rappelle que l'acceptation des limites du corps et de la conscience est nécessaire, et qu'il n'est pas souhaitable de hâter dès cette vie le retour vers le monde de la préexistence<sup>8</sup> ». Donner vie à son ombre, pour le vieux Maître, c'est aussi sortir des grimoires auxquels il a consacré sa vie et s'ancrer davantage dans l'existence. Au moment même où il croit percevoir, assise dans le fauteuil, son ombre faite chair, il a sous les yeux sa fille, la chair de sa chair, privée de vie. La tragique méprise du personnage confère une puissance symbolique à cette pantomime d'Hofmannsthal, qu'il faut lire au regard des lignes de

8 Jean-Yves Masson, *Hofmannsthal, renoncement et métamorphose*, op. cit., p. 164.

force qui parcourent l'ensemble de l'œuvre, la distinguant résolument de son hypotexte, le *Pierrot hypnotiseur*.

Si le dénouement de cette pantomime constitue un exemple de dépassement du spectacle visuel par le texte littéraire, dans la mesure où le « lecteur muet » sur lequel le rideau tombe n'est pas seulement la jeune Colombe travestie en son père, mais aussi le lecteur du *Disciple*, il pose également la question du devenir du support littéraire lorsqu'il ne peut être mis en valeur par une transposition scénique.