

**L'AVENTURIER ET LA CANTATRICE DE HOFMANNSTHAL, COMÉDIE  
D'INSPIRATION CASANOVIENNE :  
DE LA NOSTALGIE AMOUREUSE A LA QUÊTE D'UNE MÉMOIRE LITTÉRAIRE**

L'œuvre imposante de Hugo von Hofmannsthal déploie une conception de la modernité qui relève, bien davantage que d'une logique de table rase, d'une entreprise de relecture critique et de réécriture créatrice des héritages littéraires. Au sein de cet ensemble, le dialogue mis en œuvre avec la littérature française apparaît comme le plus massif, par son ampleur et sa durée. Sans aucunement prétendre annexer l'œuvre de Giacomo Casanova (1725-1798) à la littérature française, nous proposons de considérer le cas de la réception de ses fameux *Mémoires* rédigés en français (*Histoire de ma vie*) ; ce texte, en effet, illustre exemplairement la manière dont, chez Hofmannsthal, le laboratoire de la création littéraire procède à la fois d'un travail de transfiguration des textes d'autres auteurs, qui confère à l'œuvre ainsi créée son autonomie et sa propre ambition esthétique, et d'une mise en lumière de la manière dont l'œuvre moderne joue avec le souvenir de l'œuvre ancienne dans la mémoire des lecteurs et spectateurs. La comédie sérieuse créée en 1899 intitulée *Der Abenteurer und die Sängerin oder die Geschenke des Lebens. Ein Gedicht in zwei Aufzügen* (*L'Aventurier et la Cantatrice ou les Présents de la vie. Pièce en deux actes*), en grande partie versifiée, trouve son argument dans la lecture des *Mémoires* du séducteur vénitien. L'intrigue, centrée sur les retrouvailles fortuites d'anciens amants, se double alors d'une réflexion métalittéraire, où la lecture de l'hypertexte hofmannsthalien convoque le souvenir de l'hypotexte casanovien et semble vouloir, à l'image de l'évocation nostalgique des amours perdues soudain ravivées, conjurer l'oubli des textes du passé.

**La comédie de Hofmannsthal sur les traces des *Mémoires* de Casanova :  
d'un séducteur à l'autre**

La première publication des *Mémoires* de Casanova intervient sous la forme de l'adaptation posthume censurée due à Jean Laforgue (dite « édition originale de Leipzig ») aux éditions Brockhaus, qui date des années 1826-1838. Hofmannsthal se lance dans ce projet de comédie à la suite d'un voyage à Venise qui le laisse désœuvré, au point de demander à un libraire de lui vendre un livre de son choix, qui lui fournirait le sujet d'une pièce. Il acquiert alors le cinquième tome des *Mémoires*, dans une édition encore tributaire des expurgations et « corrections » du texte : *Mémoires de J. Casanova de Seingalt, écrits par lui-même. Suivis de fragments des Mémoires du Prince de Ligne. Nouvelle édition, collectionnée sur l'édition originale de Leipsick [sic]*, publiée à Paris chez Garnier frères en 1880.

Il y découvre le passage où Casanova retrouve à Florence, dix-sept ans après leur séparation, une ancienne maîtresse, Thérèse, dite Teresa Lanti (avatar littéraire de la cantatrice Angiola Calori), mariée à un homme beaucoup plus jeune qu'elle, Palesi, et apprend qu'elle a eu, en 1744, un enfant de lui, César Philippe, dit Cesarino Lanti, qu'elle fait passer pour son frère, alors qu'il est le portrait vivant de Casanova. Au cours d'un repas organisé par Thérèse à l'occasion d'une répétition générale d'un nouvel opéra, Casanova rencontre une jeune Parmesane, nommée Redegonde, également chanteuse, et une toute jeune Bolognaise, La Corticelli, danseuse, entre lesquelles il partage ses assiduités, avant de faire face à la mère de

La Corticelli, qui le rappelle à des mœurs plus chastes<sup>1</sup>. On ignore si Hofmannsthal a une connaissance directe du récit de la première relation entre Casanova et Thérèse : il invente les éléments qui, dans l'intrigue de sa pièce, interviennent avant la réutilisation de cet épisode tiré des *Mémoires*<sup>2</sup>.

Hofmannsthal situe pour sa part son intrigue vers 1750, et non pas à Florence mais à Venise, ce qui s'explique par sa fascination pour les aspects décadents et rococos de la Venise du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont Casanova incarne l'esprit, et dans laquelle Hofmannsthal reconnaît le reflet de la Vienne fin-de-siècle<sup>3</sup>. Il donne à son personnage inspiré de Casanova le nom de Baron Weidenstamm, plus âgé selon l'intrigue de la pièce que le personnage historique au moment des événements racontés dans les *Mémoires*. Le personnage de l'ancienne bien-aimée est nommé Vittoria et leur fils, comme son modèle casanovien, Cesarino. Hofmannsthal maintient de même les noms originaux de la Redegonda et de Marfisa Corticelli pour les personnages de la chanteuse et de la danseuse. Le mari de Vittoria est en revanche rebaptisé Lorenzo Venier, du nom d'une des plus illustres et anciennes familles vénitiennes.

Hofmannsthal emprunte à Casanova un certain nombre de motifs ou d'éléments référentiels de l'époque, mais n'opère que de rares citations textuelles, assez anecdotiques. En revanche, il reprend au récit de Casanova les circonstances de la rencontre entre le mari et l'ancien amant, lequel désire s'assurer que la cantatrice qu'il vient de reconnaître, qui n'est autre que la femme de son interlocuteur, est bien son ancienne maîtresse. Dans la pièce hofmannsthalienne, Weidenstamm se vante d'avoir autrefois séduit une cantatrice en qui Venier ne tarde pas à soupçonner qu'il s'agisse de sa propre épouse, qui, comme Thérèse dans les *Mémoires*, est « aussi belle » qu'autrefois, interprète le rôle de Mandane de Mède et reconnaît son séducteur dès sa sortie de scène, malgré les années passées. L'ambiguïté de la relation entre la mère, qui ment sur son âge, et son enfant, virtuose du clavecin et qui tout comme les autres personnages croit qu'il n'est que le frère de Vittoria, est également puisée à la source casanovienne.

Dans le récit de Casanova, la rencontre avec le mari, Palesi, suit les retrouvailles avec Thérèse : « Je demande à un jeune homme très bien mis, qui était à mon côté, le nom d'une si grande actrice. [...] “– Eh bien ! Elle s'appelle comme moi puisque c'est ma femme ; et mon nom est Cirillo Palesi à vous rendre mes devoirs”<sup>4</sup> ». Voici comment le séducteur, au début de la pièce de Hofmannsthal, se présente à son hôte, Lorenzo Venier, et aux spectateurs, alors qu'il se livre à un éloge de l'amitié virile et prend des nouvelles des femmes vénitiennes de sa connaissance ; évoquant ses souvenirs galants avec des accents qui métamorphosent le ton léger et badin du texte de Casanova en une véritable mythification de l'entreprise de séduction, Weidenstamm entame un récit où la ville de Venise et la scène théâtrale où chantait Vittoria se superposent, acquérant dans sa remémoration une dimension d'œuvres d'art, irréelles et légendaires, proches d'une atmosphère mythologique ou de celle d'un conte oriental :

---

<sup>1</sup> Le passage en question correspond aux chapitres VII et VIII du volume qu'acquiert Hofmannsthal, c'est-à-dire à des extraits des chapitres 7 et 8 du volume VII de l'édition exhaustive des *Mémoires*, telle qu'elle a été établie chez Brockhaus-Plon entre 1960 et 1962 sous son titre original, *Histoire de ma vie*.

<sup>2</sup> Voir les passages concernés dans les éditions suivantes : Hugo von Hofmannsthal, *Der Abenteurer und die Sängerin*, dans *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Band V. Dramen 3, éd. Manfred Hoppe, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1992, p. 417-433, p. 517-518, et p. 551 ; et Giacomo Casanova, *Histoire de ma vie. Texte intégral du manuscrit original, suivi de textes inédits*, éd. Francis Lacassin (sur la base de l'édition Brockhaus-Plon), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, t. II, vol. VII, chap. 7-8, p. 569-584.

<sup>3</sup> Voir Audrey Giboux, « Vienne selon Hofmannsthal : un adieu, entre critique et nostalgie », dans *Modes intellectuelles et capitales mitteleuropéennes autour de 1900 : échanges et transferts*, Karl Zieger et Martine Sforzin (dir.), *Germanica*, n° 43, 2008, p. 53-63, <http://germanica.revues.org/554>.

<sup>4</sup> Casanova, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 571-572.

Baron – [...] Hier  
war solch ein öder Wald am Rand des Meeres  
wie bei Ravenna. Aber Fischer zogen  
an Perlenschnüren und an ihrem langen  
goldroten Haar Prinzessinnen ans Ufer.

Venier – Prinzessinnen?

Baron – Von Serendib, was weiß ich!  
Sie waren nackt und leuchteten wie Perlen  
und lebten mit den Fischern. Andre kamen  
dann nach, auf Ungeheuern durch die Luft  
und durch das Meer gefahren. Tra la la –  
Er sucht eine Melodie [...]

Venier, aufstehend – Wer sang?

Baron – Die Mandane! heut in der Oper.  
[...] Doch später dann zerging die Zauberstadt –  
nicht ganz! es blieb ein Etwas in der Luft,  
im Blut! Mit rosenfarbnen Muschellippen küßte  
das Meer und leckte mit smaragdnen Zungen  
die Füße dieser Stadt! Die Kirchen stiegen  
wie Häuser der verschwiegnen Lust empor –

Venier – Sie haben die Beredsamkeit eines Dichters, mein Baron.

Baron – O, eines Liebhabers, höchstens eines Liebhabers [...] [, d]er glücklichsten Stunden  
erinnert, der unbeschreiblichsten, der unvergesslichsten... [...] Sie war ein Kind und wurde in  
meinen Armen zum Weib. Ihre ersten Küsse waren unerfahren wie aus dem Nest gefallene junge  
Tauben, ihre letzten Küsse sogen die Seele aus mir heraus! Wenn sie kam [...], schlanker als ein  
Knabe! sie war in den großen alten Mantel gewickelt, dann warf sie ihn hinter sich und trat hervor  
wie ein Reh aus dem Wald.<sup>5</sup>

Le Baron – [...] Il y avait ici  
une forêt désertée au bord de la mer,  
comme à Ravenne. Mais les pêcheurs attrapaient  
des princesses par leurs cordons de perles  
et par leurs longs cheveux d'or et de pourpre  
et les ramenaient vers la rive.

Venier – Des princesses ?

Le Baron – De Serendip, que sais-je ?  
Elles étaient nues et avaient l'éclat des perles  
et vivaient avec les pêcheurs. D'autres arrivèrent alors,  
après un périple dans l'inconnu, à travers l'air  
et la mer. Tra la la –

Il cherche une mélodie [...]

Venier, se levant – Qui chantait ?

Le Baron – Mandane ! Aujourd'hui, à l'opéra.  
[...] Mais par la suite la ville enchanteresse a connu le déclin –  
pas tout à fait ! il demeura un je ne sais quoi dans son atmosphère,  
dans son sang ! C'est avec des lèvres de coquillage roses  
que la mer embrassait et léchait de ses langues d'émeraude  
les pieds de cette ville ! Les églises s'élevaient  
comme les demeures d'un plaisir caché –

Venier – Vous avez l'éloquence d'un poète, cher Baron.

Le Baron – Oh, d'un amant, tout au plus d'un amant [...] [, q]ui se rappelle les heures les plus  
heureuses, les plus indescriptibles, les plus inoubliables de sa vie. [...] Elle était une enfant et elle

---

<sup>5</sup> Hofmannsthal, *Der Abenteurer und die Sängerin*, op. cit., p. 100-101. Nous proposons notre traduction des passages tirés de la pièce de Hofmannsthal.

est devenue une femme dans mes bras. Ses premiers baisers étaient maladroits comme une jeune colombe tombée du nid, par les derniers baisers qu'elle m'ait donnés elle a puisé mon âme à mes lèvres ! Quand elle est arrivée, plus fine qu'un jeune garçon ! elle était emmitouflée dans un vieux et grand manteau, puis elle l'a jeté derrière elle et est entrée comme chevreuil sortant de la forêt.

Le procédé de l'hypotypose, qui permet de décrire la scène de spectacle transfigurée sur un mode fantasmagorique par la force du souvenir idéalisé, est ici inséré dans une méditation qui glisse de la quête à la fois érotique et métaphysique qui anime le séducteur à une réflexion sur le passage du temps et la précarité des aspirations et réalisations humaines. Cette fragilité est incarnée par la ville de Venise, elle aussi érotisée dans sa magnificence mystérieuse et vulnérable, cadre idéal pour l'expression de la nostalgie amoureuse du Baron, qui par ailleurs véhicule dans le texte l'évocation mélancolique du XVIII<sup>e</sup> siècle de Casanova.

Dépassant les clichés associés au type du séducteur et à l'initiation charnelle de la jeune fille, tout comme la topique romantique de l'amour capable d'émouvoir l'âme, Weidenstamm esthétise ainsi le moment de la rencontre amoureuse avec Vittoria en usant d'un tout autre ton que Casanova. On trouve déjà dans ce passage le modèle de la rencontre érotique décrite comme une pantomime, en 1907, dans le texte intitulé *Les Chemins et les rencontres*, où se mêlent spiritualité et animalité, ainsi que l'identification de l'aventurier à la figure du poète et de l'amant : Weidenstamm, comme le poète du discours de 1906, *Le Poète et notre époque*, est déjà un Ulysse qui, au terme d'un long périple, fait retour sur sa vie, son expérience, ses sentiments, et perçoit dans cette introspection la résonance du monde entier, devenant comme le poète tel que le dépeint Hofmannsthal « l'amant de toute chose »<sup>6</sup>. Ce complexe travail de réécriture de l'hypotexte casanovien, qui résonne avec d'autres œuvres de Hofmannsthal, opère, en dépit des dénégations du personnage, une conversion du Baron en poète, qui échappe ainsi à la lecture purement comique qui pourrait être réservée au stéréotype du séducteur invétéré. La réactivation du souvenir des *Mémoires* de Casanova dans l'imaginaire des lecteurs du Tournant du siècle – et de leurs successeurs – devient aussi l'occasion d'une réflexion sur le pouvoir d'absorption des références littéraires et de transfiguration poétique à l'œuvre dans l'écriture théâtrale, la comédie étant désignée, sur le plan générique, par le terme de « *Gedicht* », « poème ».

## **Les interférences entre présent et souvenir, source d'une lecture métalittéraire du texte dramatique**

Hofmannsthal, « imitant » Casanova, introduit dans sa pièce des éléments de mise en abyme du texte-source. La force de métamorphose de la dramatisation hofmannsthalienne est tangible dans la scène des retrouvailles entre les anciens amants. Le récit de Casanova frappe par sa désinvolture presque comique :

Depuis dix-sept ans, je la vois sur la scène, belle, fraîche, et elle me semble toute jeune comme je l'avais laissée. Je l'ai crue un prestige ; je décidais que ce devait être une autre, lorsque chantant un air elle jette par hasard les yeux sur moi, et elle ne les détache plus de ma figure. [...]

---

<sup>6</sup> Hofmannsthal, *Die Wege und die Begegnungen*, dans *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, éd. Bernd Schoeller en collaboration avec Rudolf Hirsch, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 1979-1980, p. 157-164 et *Der Dichter und diese Zeit*, dans *Reden und Aufsätze I. 1891-1913*, éd. Bernd Schoeller en collaboration avec Rudolf Hirsch, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 1979-1980, notamment p. 66. Voir, sur la parenté entre Weidenstamm et Ulysse, l'article de Geneviève Roussel, « Casanova : l'impossible retour à Venise dans *L'Aventurier et la Cantatrice* de Hofmannsthal et *Le Retour de Casanova* de Schnitzler », dans *La Figure du Heimkehrer dans les lettres et les arts allemands et scandinaves du XX<sup>e</sup> siècle*, études réunies par Geneviève Roussel, *Germanica*, n° 1, 1986, p. 7-34.

[C]onservant pour Thérèse le plus heureux souvenir, je ne me sentais coupable envers elle que de n'avoir pas répondu à sa dernière lettre qu'elle m'avait écrite de Naples il y avait déjà treize ans. [...] Je l'approche, et nous restons tous les deux muets. Je lui prends la main, et je la lui approche de ma poitrine pour lui faire sentir mon cœur, qui semblait vouloir en sortir.  
 – [...] [J]'ai cru que la surprise allait me faire tomber dans l'orchestre, et je ne sais pas, mon cher ami, comment j'ai pu finir mon air. Malheureuse ! Je dois souper en ville, et je ne dormirai pas cette nuit ; je t'attends demain matin à huit heures. [...] Quel nom portes-tu ?  
 – Le même.<sup>7</sup>

Hofmannsthal s'empare de ces motifs de l'hallucination et de la surprise et leur donne la résonance du rêve et de l'enchantement, souvent associés sous sa plume au lieu même de la scène<sup>8</sup>, dans un usage baroque déjà initié avec la mythification de Venise et qui joue un rôle structurel dans nombre de ses drames lyriques de jeunesse. On le mesure dans la scène de reconnaissance des anciens amants de théâtre, qui éprouvent sous la plume de Hofmannsthal une émotion manifestement plus profonde encore que celle des protagonistes qui les ont inspirés :

Baron [...] – *Bist du es wirklich, Liebste!*  
 Vittoria kann nicht sprechen, muss sich setzen  
 Pause [...]  
 Sie weint lautlos; er geht hin, küsst ihre Hand, sie entzieht sie ihm sanft – [...]  
 Baron – *Liebste, wie du mich gleich erkannt hast!*  
 Vittoria – *Sonderbar, jetzt seh' ich dich verändert, im Theater*  
*war's wie ein Blitz, bei dem mein Blut im Sturm*  
*dein früh' res Bild auswarf.*  
 Baron – *So wohnt's in dir?*  
 Vittoria – *Du fragst?*  
 Pause.  
*Auch deinen Namen trägst du nicht mehr,*  
*hast wie ein altes Kleid ihn abgelegt.*  
 Baron – *Was tut ein Name. Bin's nicht ich?*  
 Vittoria, ängstlich – *Ja, bist du's?*  
*Ich bin's. Mir ist, ich hab' in dieser Stadt,*  
*wo keine Gärten sind, nur Stein und Wasser,*  
*nicht altern können, nicht wie And're altern,*  
*nur viel durchsichtiger und viel gelöster*  
*vom schweren Boden scheint mir alles: dies*  
*sind wohl die Augen, die der Herbst uns einsetzt.*  
*Du warst mir Frühling, Sommer, Sonn' und Mond*  
*in einem! Lieber, fühlst du, dass ich's bin?*  
 Baron – *Fühlst du, dass ich's bin?*  
 Will sie küssen  
 Vittoria – *Lass! was willst du tun?*  
 Pause  
 In einem zarten, reinen Ton mit sanften Augen  
*Dass du's bist, ob ich's fühle? Ja und nein.*  
*Ich bin bei dir und doch mit mir allein.<sup>9</sup>*

*Le Baron [...] – Est-ce vraiment toi, chérie ?*  
*Vittoria, ne pouvant parler, doit s'asseoir*  
 Pause [...]

<sup>7</sup> Casanova, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 570-571.

<sup>8</sup> Hofmannsthal, *Die Bühne als Traumbild* [1903], dans *Reden und Aufsätze I*, op. cit., p. 490-493.

<sup>9</sup> Hofmannsthal, *Der Abenteurer und die Sängerin*, op. cit., p. 129-130.

*Elle pleure en silence ; il s'approche, lui embrasse la main, elle la lui retire doucement – [...]*

*Le Baron –* Chérie,  
comme tu m'as reconnu immédiatement !

*Vittoria –* C'est étrange,  
maintenant je te trouve changé, au théâtre  
ce fut comme un éclair, par lequel mon sang a versé dans la tempête  
ton image d'autrefois.

*Le Baron –* Elle vit donc en toi ?

*Vittoria –* Tu me le demandes ?

*Pause.*

Ton nom aussi, tu ne le portes plus,  
tu l'as déposé comme un vieux vêtement.

*Le Baron –* Que peut faire un nom. N'est-ce pas moi ?

*Vittoria, anxieusement –* Oui, est-ce bien toi ?

C'est moi. Il me semble que dans cette ville  
où il n'y a pas de jardins, rien que de la pierre et de l'eau,  
je n'ai pas pu vieillir, pas comme les autres vieillissent,  
mais tout me semble beaucoup plus transparent et plus détaché  
de la pesanteur du sol : voilà  
les yeux que nous donne l'automne.

Tu étais pour moi le printemps, l'été, le soleil et la lune  
réunis ! Mon cher, sens-tu que c'est moi ?

*Le Baron –* Et toi, sens-tu que c'est moi ?

*Il cherche à l'embrasser*

*Vittoria –* Cesse ! que veux-tu faire ?

*Pause*

*Avec une intonation tendre et pure et un doux regard*

Si je sens que c'est toi ? Oui et non.

Je suis auprès de toi et pourtant seule avec moi-même.

Le lyrisme mélodramatique de ces retrouvailles témoigne du travail d'ornementation et de symbolisation opéré sur l'hypotexte, beaucoup plus factuel et au sein duquel Casanova ne renoue avec ses anciennes amours que sur le mode du badinage galant. Le passage du récit casanovien à la pièce hofmannsthaliennne se joue surtout dans la transfiguration du ton plaisant des *Mémoires* en une intrigue empreinte de la nostalgie des amours passées. Le drame se joue dans la conscience de la fugacité du temps, de la difficulté à faire coïncider les souvenirs avec le moment présent, du caractère éphémère de la jeunesse et de l'amour. Le caractère éminemment banal de ces enjeux, dans le contexte où l'intrigue pourrait basculer dans l'adultère, est conjuré dans le motif de l'image, qui y est décliné sous bien des aspects et porte le poids d'une sorte de fatalité, figurée par l'intervention du tonnerre : les amants se reconnaissent à travers la distance de la scène, par-delà les années de séparation, confrontent la vue de leurs visages à leurs souvenirs et éprouvent la distance entre leur identité actuelle et leur passé. L'évocation des pseudonymes, dont Casanova usait au gré de ses aventures, prend ici une résonance presque métaphysique, en tant qu'ils interrogent la continuité de l'identité du personnage, lui donnent une profondeur en même temps qu'ils lui constituent un passé. Le propos est encore une fois d'inspiration baroque, dans la conscience de la perte comme dans celle de porter constamment un masque, de jouer un rôle sur scène :

*Baron – So red' von dir.*

*Vittoria – Ist's noch dieselbe Stimme?*

*Zuweilen seh' ich abends auf das Wasser:*

*es ist verwandelt, scheint ein Element,*

*herabgeflutet von den Sternen. Lautlos*

*verschleiert's und entschleiert, unaufhörlich  
 erzeugt es und zerstört es tausend Bilder  
 von Dingen, die nicht dieser Welt gehören:  
 so ist's in mir. [...]*  
*Als du mich liebtest, stand ich ganz im Finstern  
 und wie ein Vogel an den dunklen Zweigen  
 hinflattert, suchte meine Stimme dich.  
 Du warst im Leben, dies war mir genug.  
 Ich sang, da warst du da, ich weiß nicht wie,  
 ich meinte manchesmal, du wärst ganz nah'  
 und meine Töne könnten aus der Luft  
 dich holen, wie die Klauen eines Adlers.  
 Es wurden Inseln in der Luft, auf denen  
 du lagest, wenn ich sang. Und immer war mir,  
 als rief ich nur das Eine: Er ist schuld,  
 an allen Wonnen er, an allen Qualen!  
 Merkt nicht auf mich! Er ist es, der euch rührt!  
 Und meine Klagen senkten sich hinab  
 wie tiefe Stiegen, unten schlugen Tore  
 wie ferner Donner zu, die ganze Welt  
 umspannte meine Stimme und auch dich,  
 du warst in ihr.<sup>10</sup>*

*Le Baron – Parle donc de toi.*

*Vittoria – Est-ce encore la même voix ?*

*Parfois, le soir, je contemple l'eau :*  
*elle se métamorphose, semble être un élément*  
*déversé des étoiles. Sans bruit*  
*elle se voile et se dévoile, incessamment*  
*elle engendre et détruit mille images*  
*des choses qui ne sont pas de ce monde :*  
*il en est de même en moi. [...]*  
*Lorsque tu m'as quittée, je suis restée dans l'obscurité*  
*et comme un oiseau qui volète sur les branches sombres,*  
*ma voix te cherchait.*  
*Tu étais en vie, cela me suffisait.*  
*Je chantais, alors tu étais là, je ne sais pas comment,*  
*je pensais parfois que tu étais tout proche*  
*et que mes intonations pouvaient aller te chercher*  
*dans les airs, comme les griffes d'un aigle.*  
*Il y avait des îles dans les airs sur lesquelles*  
*tu te tenais lorsque je chantais. Et il me semblait toujours*  
*que je ne criais qu'une seule chose : Il est coupable*  
*de tous les délices et de toutes les peines !*  
*Ne me prêtez pas attention ! C'est lui qui vous émeut !*  
*Et mes plaintes semblaient*  
*comme de profonds escaliers, en bas des portes claquaient*  
*comme un tonnerre lointain, ma voix englobait*  
*le monde entier et toi aussi.*  
*Tu étais en elle.*

On peut prêter attention à l'insistance avec laquelle le texte de Hofmannsthal indique, dans les didascalies comme dans les répliques, le ton tendre avec lequel Vittoria s'adresse à

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 132-133.

Weidenstamm et les variations et nuances de sa voix à travers le temps, métamorphosée dans sa quête de l'amant perdu et dans la remémoration des amours mortes dans et par le chant. Une autre voix, moins enjouée, un autre ton, plus mélancolique : c'est bien l'un des enjeux de la réécriture par Hofmannsthal du texte casanovien, où la voix des personnages vient absorber et métamorphoser celle des personnages historiques, mais aussi, d'une certaine manière, leur redonner vie, à l'image des amours ravivées et entretenues par le souvenir. Le chant élégiaque de la cantatrice abandonnée, dilaté à l'échelle du monde entier comme la conscience poétique telle qu'elle sera décrite dans le discours *Le Poète et notre époque*, devient cependant la métaphore du fantasme d'un échange érotisé ininterrompu, miraculeux ou prodigieux, entre les amants qui mesurent la prolifération des filtres et des écrans qui s'interposent entre le dialogue amoureux présent et leur passé, menant Vittoria à opposer aux avances de Weidenstamm l'impossibilité de renouer avec cet amour.

L'illustration la plus manifeste de cette attention baroque portée au jeu sur les niveaux de réalité réside dans l'emprunt par Hofmannsthal du motif de la boîte sur laquelle figure le portrait du jeune Casanova, en qui tous croient reconnaître Cesarino, tant la ressemblance entre le père et le fils est criante :

[J]e mets la tabatière de Thérèse dans ma poche, et je lui présente la mienne fermée. Quand elle voit le portrait, elle fait un cri, qui surprend la compagnie, et elle ne peut pas s'empêcher d'imprimer un baiser sur le médaillon.

– Tiens, dit-elle d'abord à Cesarino, c'est ton portrait.

Cesarino le regarde tout étonné, et la boîte fait le tour de la table. Tout le monde dit que c'était mon propre portrait fait il y a dix ans, mais qui pouvait passer pour celui de Cesarino. Thérèse en est folle, et jure que cette boîte ne sortira plus de ses mains, se lève et embrasse à plusieurs reprises son cher frère.<sup>11</sup>

Hofmannsthal inverse dans l'économie de son intrigue la chronologie du récit casanovien, qui nous avait déjà appris grâce à une bravade de Thérèse<sup>12</sup> que celui qui passe pour son frère n'est autre que le fils de Casanova, avant que ce dernier ne fasse circuler le portrait de ses jeunes années. Dans la pièce hofmannsthaliennne, Weidenstamm, qui ignore encore que Vittoria a eu un enfant de lui qui lui ressemble trait pour trait, offre à son « rival », Lorenzo, une petite boîte décorée d'or et de saphirs :

Baron – *[...] Stört dich das,  
so denk', es wäre Zinn, nicht darum gab ich's:  
es ist mein Bild darauf und damals war ich  
so alt, vielmehr so jung, wie du jetzt bist.*

Lorenzo – *Nimm diesen schlechten Ring, so stehn wir hier  
du Glaukos, Diomedes ich, das Bild  
ungleichen Tausches.*

Baron zeigt auf das Bild auf dem Deckel der Dose –  
*Hätte dieser da  
das Feu'r in seinem Blut so schön gebändigt*

<sup>11</sup> Casanova, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 583-584.

<sup>12</sup> Voici le récit de la révélation de la paternité du séducteur : « Un jeune homme qui montrait quinze à seize ans, aussi formé qu'un Italien pouvait l'être à cet âge, entre, et fait sa révérence à toute la compagnie. Étant le seul qui ne le connaissait pas, Thérèse intrépide me le présente, me disant :

– C'est mon frère.

Je le reçois comme je devais, mais en déroute, n'ayant pas eu assez de temps pour me remettre. Ce prétendu frère de Thérèse était mon portrait, excepté qu'il était moins brun ; je vois d'abord que c'était mon fils ; la nature n'avait jamais été plus indiscreète ; c'était la surprise que Thérèse m'avait annoncée, et qu'elle s'était ménagée pour avoir le plaisir de la voir peinte sur ma figure. » *Ibid.*, p. 576-577.



*wie du, so stünde nun ein anderer hier,  
ich bin ein Kartenkönig.*

Lorenzo – *Lass ihn ansehen.*

Baron – *Er ist mein Vater, denn ein jedes Heut  
ist seines Gestern Sohn. Ich bring' dir Licht.*

Lorenzo, das Bild starr betrachtend –

*Dies... ist?*

Baron – *Mein Bild. Ich sagte, 's ist lang' her.*

Lorenzo – *Dein Bild?*

Baron – *Du wirst wachsbleich.*

Lorenzo, schreiend – *Ich träum', ich träum'!*

*Hexen und Teufel sind auf meinem Bett!*

Schlägt ohnmächtig hin<sup>13</sup>

*Le Baron – [...] Si cela te met mal à l'aise,*

*figure-toi que ce n'est que de l'étain, ce n'est pas pour cette raison que je te la donne :*

*c'est mon portrait qui y est reproduit et à l'époque j'étais  
aussi âgé, ou plutôt aussi jeune que toi aujourd'hui.*

*Lorenzo – Prends cet anneau de peu de prix, c'est ainsi que nous nous tenons face à face,  
toi Glaucos, moi Diomède, l'image  
d'un échange inégal.*

*Le Baron lui montre le portrait sur le couvercle de la boîte –*

*Si celui qui se trouve là*

*avait aussi bien dompté que toi le feu dans ses veines,  
ce serait un homme différent qui se tiendrait devant toi,  
je suis le roi d'un jeu de cartes.*

*Lorenzo – Laisse-moi voir.*

*Le Baron – Voici mon père, car chaque aujourd'hui  
est le fils de la veille. Je t'apporte de la lumière.*

*Lorenzo, regardant fixement le portrait –*

*Est-ce... ?*

*Le Baron – Mon portrait. Je te le disais, c'était il y a longtemps.*

*Lorenzo – Ton portrait ?*

*Le Baron – Te voilà pâle comme de la cire.*

*Lorenzo, criant – Je rêve, je rêve !*

*Sorcières et diables sont dans mon lit !*

*Il s'évanouit*

Hofmannsthal développe ici encore une conception baroque, affectant à la fois la force d'illusion des images et le rapport au temps, où le séducteur vieillissant, comme les héros de ses drames lyriques *Hier* (1891) et *Le Fou et la mort* (1893)<sup>14</sup>, fait d'abord l'expérience métaphorique de sa mortalité. Weidenstamm oppose son identité présente à son passé, s'identifie ponctuellement à Lorenzo, qui voit réciproquement en lui un autre Cesarino, ce jeu de dédoublements et de reflets entre les personnages masculins étant enrichi par la référence mythologique et, pour le lecteur initié, par la référence casanovienne. Le traitement dramatique de ce réseau d'images acquiert ainsi une dimension métatextuelle : l'hypertexte est l'image transfigurée de l'hypotexte ; la pièce hofmannsthalienne est fille des *Mémoires* de Casanova.

<sup>13</sup> Hofmannsthal, *Der Abenteurer und die Sängerin*, op. cit., p. 127-128.

<sup>14</sup> Hofmannsthal, *Gestern et Der Tor und der Tod*, dans *Sämtliche Werke*, Band III. Dramen 1, éd. Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott et Christoph Michel, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1982. Voir sur ce point l'article de Hartmut Scheible, „Hofmannsthal, Schnitzler und der Mythos Casanova“, *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*, Konstanze Fliedl (dir.), Vienne, Picus, 2003, p. 305-329.

La question de la paternité prend par ailleurs un tour crucial, puisque Lorenzo soupçonne désormais que Weidenstamm soit le père de Cesarino. Hofmannsthal accorde au mari de Vittoria une importance dans l'intrigue bien supérieure à celle que le récit de Casanova donnait à l'époux de Thérèse, se contentant de cette formule elliptique et presque comique : « J'ai passé mon temps à parler avec Palesi qui m'a plu parce qu'il ne m'a jamais demandé ni où, ni comment j'avais connu sa femme<sup>15</sup> ». Le drame véritable se noue alors.

## **Enjeux mnémoniques de la réflexion sur la paternité et la filiation littéraires**

Hofmannsthal introduit dans sa comédie un enjeu psychologique et dramatique majeur dans la présentation de la révélation de la paternité de Weidenstamm et de la reconnaissance émue du fils par son père. Dans sa comédie mélancolique, qui prend au sérieux la menace que fait peser l'arrivée de l'ancien amant sur le couple formé par la chanteuse et Lorenzo, Vittoria est conduite à mentir à son mari, frappé de jalousie, et à justifier la ressemblance entre Cesarino et Weidenstamm en arguant que Cesarino est le fils de sa mère et de Weidenstamm. La tension dramatique est renforcée lorsque Vittoria, personnage, comme on l'a déjà constaté, bien plus sensible et tourmenté que la Thérèse dépeinte par Casanova, se prend à craindre que son amant ne lui enlève son fils. Comme Thérèse face à Casanova mais la provocation badine en moins, Vittoria fait, lors de la rencontre de Weidenstamm et Cesarino, l'éloge de son fils, dont elle trace un portrait, à l'image de Casanova-Weidenstamm, en véritable conquérant, et le présente à Weidenstamm comme son frère („*Dies ist mein Bruder und zu sehr mein Stolz*<sup>16</sup>“, « Voici mon frère, ma plus grande fierté »), une didascalie insistant sur le regard par lequel Vittoria fait comprendre à Weidenstamm que ce jeune homme est son fils. Weidenstamm, silencieux, joue le jeu de Vittoria et ne trahit pas sa supercherie. La fin de la pièce est structurée par une série de dialogues à double entente, où la constellation de personnages se scinde en deux camps : ceux qui comme Vittoria et Weidenstamm échangent sous-entendus et propos allusifs, et ceux dont les répliques créent une sorte d'ironie dramatique, comme Lorenzo, qui a cru aux mensonges de Vittoria, et Cesarino, qui, jugeant le Baron sympathique, ne comprend pas qu'il s'agit de son père.

Le pathos attaché à la reconnaissance du fils par son père est cependant contrebalancé par la cour que Weidenstamm fait dans le même temps, comme dans le récit casanovien, à la Redegonda et à la bien-aimée de Cesarino, Marfisa, Cesarino demeurant dans l'ignorance de sa parenté avec Weidenstamm. Le deuxième élément de tension dramatique introduit par Hofmannsthal dans la conclusion de sa pièce est le renforcement du jeu sur la notion d'illusion théâtrale, avec une consonance élégiaque et mélancolique, à la faveur d'une déclinaison des images de la maternité et de la paternité et d'une mise en abyme du motif du masque baroque : tout fonctionne donc comme si Hofmannsthal, se saisissant des esquisses suggérées par Casanova, donnait à ses personnages une vie psychologique, leur déployait une intériorité que le récit casanovien dans son économie badine leur refusait. Cesarino, qui croit sa mère décédée, explique que le mot « sœur » est pour lui le mot plus doux qui soit, ce à quoi Vittoria répond, non sans ironie :

*Schmäht er seine Mutter,  
um mir zu schmeicheln? Und mich schmerzt's beinah!  
So steh' ich selber mir im Licht und muß  
zwiesäftige Früchte essen, deren Fleisch*

<sup>15</sup> Casanova, *Histoire de ma vie*, op. cit., p. 576.

<sup>16</sup> Hofmannsthal, *Der Abenteurer und die Sängerin*, op. cit., p. 157.

*halb süß, halb bitter schmeckt. Wie gleicht dies Träumen!*<sup>17</sup>

Dénigre-t-il sa mère pour me flatter ?  
Et voici qu'il me fait presque de la peine !  
C'est ainsi que je me tiens dans la lumière, et dois  
manger des fruits d'où s'écoulent des sucres contraires, à la chair  
douce-amère. Comme ceci est semblable à un rêve !

L'ironie dramatique s'intensifie lorsque Cesarino reproche au Baron de désigner sa relation fraternelle avec Vittoria comme s'il ne s'agissait que de masques, puis lorsque le Baron demande à tutoyer Cesarino, comme le font des amis, et comme le font pères et fils ; l'ironie culmine enfin dans cet échange de répliques ambiguës, qui peut aussi suggérer une lecture réflexive du texte hofmannsthalien, malicieux rejeton des *Mémoires* de Casanova :

Baron küsst [Cesarino] auf die Stirn – *Geh', geh' mein Sohn, o wie ich dich erkenne!*  
Cesarino – *Für was?*  
Vittoria, schnell – *Für einen frechen kleinen Burschen –*  
*Le Baron, embrassant [Cesarino] sur le front –*  
Va, va, mon fils, oh, comme je te reconnais !  
Cesarino – En tant que ?  
Vittoria, *rapidement* – En tant qu'insolent garnement –<sup>18</sup>

Le travail des références mythologiques dans la comédie hofmannsthalienne concourt aussi à la tentative exhibée par le texte de conjurer dans l'œuvre moderne le risque de l'oubli des œuvres du passé. On le voit notamment lorsque le Baron livre à son fils un éloge de l'aventure, aux accents héroïques teintés de références mythologiques :

*[...] weil du der Fremde bist,  
bist du schon reizender als alle Andern:  
die Schönsten sind an Felsen festgekettet,  
doch du hast Flügel an den Fuß gebunden  
und wo du auftrittst, haben sich im Flug  
Perseus und Andromeda schon gefunden!*<sup>19</sup>

[...] parce que tu es l'étranger,  
tu es encore plus attirant que tous les autres :  
les plus belles femmes sont attachées aux rochers,  
mais des ailes te poussent aux pieds  
et là où tu parais, tu voles  
sur les traces de Persée et d'Andromède !

Le texte hofmannsthalien fonctionne ainsi tout entier sur des effets de reconnaissance et de voilement de ses hypotextes. Le portrait de l'aventurier en Persée, comblé des pouvoirs des sandales ailées que lui a transmises Hermès, suscite le vertige du jeune Cesarino, à quoi son inquietant initiateur répond avec des accents nietzschéens :

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 158-159.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 166. Le rapport entretenu par le climat baroque de la pièce et les références mythologiques servant l'expression du désir a déjà été analysé dans deux articles : Marie-Joséphine Lhote, « Interprétation de Casanova par Hofmannsthal », dans *Figures du héros et séduction. Le séducteur vu par Hofmannsthal*, Paul Valéry, Thomas Mann, Albert Cohen, Max Frisch, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 105-111 et Cécile Thollon, « Étude de la constellation des personnages dans la pièce de théâtre de Hugo von Hofmannsthal *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) », dans *Cahiers d'études germaniques*, n° 32, 1997, p. 53-69.

*Nein, es ist nichts als Spiel  
darin der stärkste Wille aus Medusen,  
die ihn erwürgen, wenn er sie nicht bändigt,  
tanzende Grazien machen kann.*<sup>20</sup>

Non, ce n'est rien qu'un jeu  
dans lequel la volonté la plus forte peut faire danser  
gracieusement les méduses qui l'étranglent,  
quand elle ne les dompte pas.

De même, le vertige éprouvé à la lecture de la pièce par le feuilletage des références, nous dit subrepticement Hofmannsthal, doit être lu sur le mode ludique : les textes semblent refuser d'être figés par l'étranglement de l'oubli.

Irréductiblement étranger à tous les lieux où il séjourne, Weidenstamm fait l'objet de l'étonnement de Lorenzo, mari soumis à l'illusion dans laquelle Vittoria l'entretient, lorsque ce dernier apprend que Weidenstamm va de nouveau quitter Venise ; cet étonnement peut coïncider avec l'impression laissée par la lecture des *Mémoires* de Casanova :

*[...] und [er] lässt sein Kind  
mit heiterm Lächeln stehen, wo er's fand.  
Wie rätselhaft verschieden Menschen sind.*<sup>21</sup>

[...] et il laisse son enfant derrière lui,  
là où il l'a trouvé, avec un sourire serein.  
Comme les êtres sont mystérieusement différents les uns des autres.

Les adieux des anciens amants, dans cet entrelacs de motifs baroques, instaurent une tension entre la galanterie du Baron, qui semble chercher par l'infidélité à conjurer l'angoisse du vieillissement<sup>22</sup>, et le propos désenchanté du personnage féminin, toujours fidèle à son ancien amour et qui, prenant conscience de la fuite irréversible du temps, révèle sur scène sa double « identité », son statut d'*hypocrite*, qui renvoie vers les mensonges dans lesquels vit le personnage, et aussi vers son origine casanovienne :

Baron – *Du liebste Zauberin, ein Spiegel ist's,  
der dreißig Jahr nach rückwärts, wie ich atme,  
mich eilig blitzt! Ich küsse meine Jugend  
wehmütig auf die Stirn, wenn ich ihn küsse!*  
Vittoria – *Mir macht er meiner Jahre Zählung wirr  
und mich mir selbst zur Doppelgängerin. [...]  
So schwimme ich auf einer großen Lüge  
durchs Leben, wie Europa auf dem Stier:  
die Schwester meines Kindes, schattenhaft,  
zu einem neuen Wesen fast verdoppelt –*<sup>23</sup>

*Le Baron – Ô toi chère magicienne, c'est un miroir qui,  
le temps d'un souffle, me précipite  
comme un éclair trente ans en arrière ! En l'embrassant*

---

<sup>20</sup> Hofmannsthal, *Der Abenteurer und die Sängerin*, op. cit., p. 167.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>22</sup> Voir Thomas Koebner, „Casanovas Wiederkehr im Werk von Hofmannsthal und Schnitzler“, *Akten des Internationalen Symposiums „Arthur Schnitzler und seine Zeit“*, Giuseppe Farese (dir.), Berne, New York, Peter Lang, 1985, p. 127-136.

<sup>23</sup> Hofmannsthal, *Der Abenteurer und die Sängerin*, op. cit., p. 160-161.

c'est ma jeunesse que j'embrasse sur le front avec nostalgie !  
*Vittoria* – Il trouble à mes yeux le compte de mes années,  
 et fait de moi mon propre sosie. [...]  
 C'est ainsi que je nage à travers la vie,  
 portée par un grand mensonge, telle Europe sur le dos du taureau :  
 sœur de mon enfant, comme une ombre,  
 presque dédoublée jusqu'à devenir une autre – –

Le Baron, ici comparé à l'infidèle Jupiter, retrouve alors sa pleine identité de séducteur et d'aventurier, et quitte la cantatrice pour la seconde fois en lui demandant de donner à Cesarino un anneau en souvenir de lui :

Baron – [*Der Ring*] *kommt von einem, der mit tausend Armen nach allen Freuden griff und wie ein Kind mit allem wild zum Mund fuhr; der mit Lust am Schein von Seifenblasen hing; der achtlos ein wundervolles Herz hinfallen ließ, um eine liederlich geschminkte Maske zu haschen; der des Lebens Sklave hieß, nicht altern konnte, und – dein Vater war! Gib ihm den Ring, und sag ihm nichts dazu.*<sup>24</sup>

*Le Baron* – [Cette bague] vient d'un homme qui, avec mille bras, s'est saisi de toutes les joies, et qui comme un enfant portait tout sauvagement à sa bouche ; qui, porté par son désir, s'est pris à l'illusion de bulles de savon ; qui sans égards a laissé sombrer un cœur merveilleux, pour partir à la conquête d'un masque négligemment fardé ; qui se nommait l'esclave de la vie, ne savait pas vieillir, – et qui était ton père !  
 Donne-lui la bague, et ne lui dis rien de plus.

L'hommage en forme d'aveu ici rendu par Hofmannsthal à son inspirateur, Casanova, prend une consonance à la fois moraliste et métatextuelle en renversant le motif du masque, qui désigne aussi les femmes de passage, et non Vittoria, forcée de jouer un double jeu. Il fait aussi, dans son constat de l'impossibilité de faire revivre les amours mortes, écho à la profession de foi libertine du héros de la pièce dans le premier acte, au prix d'une discrète mise en abyme :

*Ich merk', das Leben will dasselbe Stück nicht wiederholen... Was die Seele genossen und ertragen hat einmal, brennt sich beim Wiederkehren in sie ein mit glühenden Stempeln: Ekel, Scham und Qual.*<sup>25</sup>

Je remarque que la vie ne veut pas répéter la même pièce de théâtre... Ce dont l'âme a joui et ce qu'elle a supporté une fois se grave en elle à son retour, avec des marques incandescentes : le dégoût, la honte et la peine.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 140.

Cette structure d'échos où le théâtre rejoue et comble les lacunes du récit montre une ambition littéraire qui excède le propos hédoniste et matérialiste casanovien, formulé en ces termes : « dans la vie rien n'étant réel que le présent, j'en jouissais, rejetant les images du passé, et abhorrant les ténèbres du toujours affreux avenir, car il ne présente rien de certain que la mort *ultima linea rerum*<sup>26</sup> ».

La pièce s'achève sur une scène où Vittoria réinvestit face à Weidenstamm, « esclave de la vie », la dialectique chère à Hofmannsthal de la fidélité et de l'oubli<sup>27</sup> et prend acte de la fin de l'amour qui les unissait, en soulignant, telle Galatée face à Pygmalion, sa nature de créature textuelle, et la force de renaissance et de métamorphose vitale qui dit en creux la plasticité du fait littéraire, capable de faire revivre des personnages oubliés :

*[W]eißt du, wie ich gestern Nacht  
zu dir kam? Nimm dir's als Erinn' rung mit:  
ich kam, so sehr die Sklavin eines Zaubers,  
der von dir ausging – und doch nicht von dir –  
dass ich kaum mehr die Mutter deines Kindes,  
kaum mehr ich selber war, die Sängerin,  
vielmehr dein Ding, dein törichtes Geschöpf,  
die kleine längst begrabene Vittoria.  
Ich bin sehr froh, dass du das nicht gespürt  
und mich mir selbst zurückgegeben hast.*<sup>28</sup>

[S]ais-tu comment je suis venue à toi hier soir ?  
Emporte cette image avec toi en guise de souvenir :  
je suis venue, en étant tellement l'esclave d'un envoûtement qui émanait de toi –  
et qui pourtant ne venait pas de toi –  
que je n'étais presque plus la mère de ton enfant,  
presque plus moi-même, la chanteuse,  
mais bien plutôt ta chose, ta folle créature,  
la petite Vittoria, depuis longtemps enterrée.  
Je suis très heureuse que tu ne l'aies pas senti  
et que tu m'aies rendue à moi-même.

Avant de chanter merveilleusement l'*aria* d'Ariane abandonnée par Thésée<sup>29</sup>, qu'elle était jusque lors incapable d'interpréter, Vittoria illustre *in fine* la force cathartique de la douleur d'un amour déçu, métamorphosée sous le signe d'une sacralité en expression artistique :

*Bin ich nicht die Musik, die er erschuf,  
ich und mein Kind? ist Feuer nicht in uns,  
was Feuer einst in seiner Seele war?  
Was gilt das Scheit, daran es sich entzündet:  
die Flamme ist dem höchsten Gott verbündet!*<sup>30</sup>

Ne suis-je pas, ne sommes-nous pas,  
moi et mon enfant, la musique qu'il a créée ?

<sup>26</sup> Casanova, *Histoire de ma vie*, op. cit., vol. VII, chap. 4, p. 525.

<sup>27</sup> Martha Bowditch Alden analyse la source casanovienne de la pièce sous le signe d'une réflexion sur la notion de maturité, voir "The distillation of an episode: Casanova's 'Memoirs'. A source for Hofmannsthal's *Der Abenteurer und die Sängerin*", dans *German Quarterly*, n° 54, 1980, p. 189-198.

<sup>28</sup> Hofmannsthal, *Der Abenteurer und die Sängerin*, op. cit., p. 175.

<sup>29</sup> Hofmannsthal, dans ses carnets, souligne la nature divine du personnage de Weidenstamm, qui en fait un nouveau Thésée ; voir les passages où il établit un lien entre la figure de l'aventurier et la notion de préexistence, théorie qui veut que certaines âmes se souviennent davantage du monde des Idées, *Ad me ipsum*, dans *Reden und Aufsätze III. 1925-1929, Aufzeichnungen*, éd. Bernd Schoeller et Ingeborg Beyer-Ahlert en collaboration avec Rudolf Hirsch, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 1980, p. 599 et p. 612-613.

<sup>30</sup> Hofmannsthal, *Der Abenteurer und die Sängerin*, op. cit., p. 176.

n'y a-t-il pas en nous le feu qui fut autrefois en son âme ?  
Que vaut la bûche à laquelle il s'enflamme :  
la flamme est liée au Très-Haut !

Ce lyrisme évoquant l'allomatique amoureuse<sup>31</sup> peut symboliser une vision de l'alchimie des œuvres : de même que Vittoria accède à une forme de maturité en renaissant d'un amour qui l'a meurtrie mais lui a donné naissance en tant qu'artiste, le texte hofmannsthalien s'engendre à la source casanovienne, qui lui donne son impulsion ; réciproquement, la comédie de Hofmannsthal renouvelle la lecture des *Mémoires* de Casanova en en déclinant les pistes interprétatives et en intensifiant son potentiel émotionnel. La lignée qui mène des *Mémoires* de Casanova à *L'Aventurier et la Cantatrice*, pièce qui annonce déjà les enjeux des livrets des opéras *Le Chevalier à la rose* (1910) et *Ariane à Naxos* (1911-1913)<sup>32</sup>, dont le cœur des intrigues repose sur la mélancolie d'un amour évanoui ou trahi, trouve ici sa formule : qu'importe la source d'inspiration, pourvu que le geste artistique qui s'en empare y soit enflammé et capable de la sublimer.

On mesure à la comparaison entre les aventures du séducteur historique et du séducteur de fiction l'étrécissement d'une lecture de l'œuvre de Hofmannsthal qui ne verrait dans ce processus de réécriture qu'une forme de commémoration des héritages du passé, d'inféodation à des modèles anciens ou encore de tropisme muséal symptomatique d'un manque de vigueur créatrice<sup>33</sup> – reproches qui méconnaissent tout à la fois la dimension ludique de l'entreprise et la dimension autocélébratrice des pouvoirs de la littérature et de la persistance des œuvres dans la mémoire et l'imaginaire collectifs. En subvertissant par un contraste de tonalités pathétique et comique un imaginaire bien connu de la vanité des amours et des illusions humaines, Hofmannsthal exalte la vertu mnémonique de l'œuvre moderne, qu'il charge d'attiser les réminiscences de l'œuvre étrangère qui lui a donné naissance au terme d'un processus de métamorphose créatrice. L'auteur semble en effet se livrer à une rêverie sur les personnages esquissés par le récit casanovien, et, en leur offrant une voix théâtrale, les prolonge et les enrichit de nuances inédites. Lecteurs ou spectateurs de la pièce de Hofmannsthal se voient ainsi invités à se remémorer leur éventuelle lecture des *Mémoires* de Casanova, ou à les (re)lire ; réciproquement, le souvenir de cette lecture antérieure et de son charme enjoué permet d'aviver le plaisir que l'on peut trouver à la découverte de cette pièce profondément nostalgique. Peut-être s'agit-il aussi d'une sorte d'invitation à une lecture conjointe, et par-là comparatiste, de l'œuvre-nourricière et de l'œuvre moderne qui se présente comme son enfant.

Audrey GIBOUX  
Université Rennes 2

---

<sup>31</sup> « *Das Allomatische* » est le terme qu'emploie Hofmannsthal pour désigner « l'éducation par la rencontre avec autrui », *Ad me ipsum*, dans *Reden und Aufsätze III, op. cit.*, p. 603.

<sup>32</sup> *Der Rosenkavalier* et *Ariadne auf Naxos*, *Sämtliche Werke*, respectivement dans Band XXIII. *Operndichtungen 1*, éd. Dirk O. Hoffmann et Willi Schuh, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1986 et Band XXIV. *Operndichtungen 2*, éd. Manfred Hoppe, 1985.

<sup>33</sup> Voir Karl Kraus, *La Littérature démolie*, précédé d'un essai d'Elias Canetti, trad. Yves Kobry, Paris, Rivages poche, coll. « Petite bibliothèque », 1993, p. 53-55 ; Theodor Wiesengrund Adorno, « George et Hofmannsthal. À propos de leur correspondance : 1891-1906 », dans *Prismes. Critique de la culture et société*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot et Rivages, 2003, p. 202-203 et Hermann Broch, « Hofmannsthal et son temps. Étude », dans *Création littéraire et connaissance*, éd. Hannah Arendt, trad. Albert Koch, Paris, Gallimard, 1966, p. 152.