La réception française de l'*Elektra* d'Hofmannsthal

Une rencontre manquée avec la psychanalyse

Marie Saint-Martin

CRLC/CEREdI et CPGE (Lycée Marcelin Berthelot, Saint-Maur-des-Fossés)

Résumé : La réception française de la pièce qu'Hofmannsthal consacre à Électre témoigne d'une lecture néoclassique qui occulte largement l'influence de la jeune psychanalyse sur le travail du dramaturge viennois. Les premières lectures d'*Elektra* témoignent de l'attachement des critiques français à une conception de l'hystérie encore très figée, fondée sur les travaux de Charcot, et l'héroïne en sort statufiée, plus conforme à l'esthétique symboliste française qu'aux personnages en mouvement que la modernité viennoise a développés dans ses figures d'hystériques.

Mots-clés : Hofmannsthal, Elektra/Électre, Freud, Breuer, Charcot, psychanalyse, théâtre, réception, symbolisme, Sophocle, Strauss.

Reinhardt avait commandé à Hofmannsthal un texte qui rompe avec les « statues de plâtre » qu'étaient pour lui les adaptations allemandes du théâtre grec antique. Lorsque *Elektra* est donnée sur le Kleines Theater le 30 octobre 1903, les contemporains berlinois qui s'y pressent pour admirer la performance de Gertrud Eysoldt reçoivent la pièce comme une illustration de la toute jeune science psychanalytique [1], selon une lecture en partie orientée, semble-t-il, par une lettre dans laquelle Hofmannsthal confirme l'influence des études de Freud et de Breuer sur son propre travail [2].

1. David Bach, en 1909, estime que « Freuds Schriften sind im Falle dieser « Elektra » zu einem Handbüchlein der Poetik und auch der Musik geworden » (« Les écrits de Freud ont servi de manuel poétique et musical à cette *Électre* ») (« *Elektra* von Richard Strauss. (Zur ersten Aufführung in der Hofoper) », dans *Arbeiter-Zeitung (Morgenblatt). Zentralorgan der österreichischen Sozialdemokratie*, Vienne, 26 mars 1909). Voir Michael Worbs, *Nervenkunst : Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Francfort-sur-le-Main, Europäische Verlagsanstalt, 1983, p. 270-272, sur les réactions des contemporains viennois à la pièce d'Hofmannsthal, en particulier sur les rapprochements qu'opère la critique de Maximilian Harden en 1904 entre le travail du dramaturge et les *Études sur l'hystérie*.

2. Le dramaturge explicite cette influence dans une lettre de 1905 (*Briefe* 1900-1909, Vienne, Bermann-Fischer, 1937, p. 384, cité par Michael Worbs, *op. cit.*, p. 272).

Les affinités sont frappantes entre le personnage d'Elektra et le cas d'Anna O., décrit huit ans plus tôt dans les *Études sur l'hystérie*[3] : la manière dont le personnage revit chaque jour à la même heure, de manière hallucinatoire, un acte traumatique insuffisamment « abréagi », lorsqu'elle déterre la hache qui a servi à tuer son père, résonne violemment avec le comportement des malades décrites par les deux médecins ; la pièce semble également donner un prolongement à la discussion que Freud engage avec le mythe grec dès *L'Interprétation des rêves*, publié quatre années plus tôt[4]. La dette de Hofmannsthal à l'égard des recherches de Freud, attestée par la *Lettre de Lord Chandos* et divers autres écrits[5], est aujourd'hui l'une des clés incontournables pour aborder la pièce : Jacques Le Rider, commentant le personnage d'Elektra, qualifie la jeune fille de « grande hystérique[6] », et selon Pierre-Antoine Huré, Clytemnestre agit en hystérique refoulant son acte, tandis qu'Électre expérimente, comme Anna O., une forme de grossesse nerveuse[7]. Christophe Rizoud, au sujet de la mise en scène de Patrick Chéreau en 2013, parle d'une « tragédie de Sophocle décapée au Karcher psychanalytique par Hofmannsthal[8] » ; une autre chroniqueuse évoque, au sujet du texte d'Hofmannsthal, repris par Pascal Larue au théâtre du Lierre en 2011 dans le texte d'Eleonora Rossi, « la névrosée post- freudienne de Hofmannsthal, morte-vivante mue par son obsession vengeresse, une pulsion de mort destructrice et auto-destructrice », qui se trouverait confrontée à la « pulsion de vie » et aux « forces de l'erôs » incarnées par Chrysothémis[9]. Au sujet de la mise en scène de l'opéra de Strauss par Harry Kupfer au Staatsoper de Vienne en 2012, Axel Brüggemann déclare que Hofmannsthal et Strauss « allongent leur Électre sur le divan et l'analysent à travers un panoptique de tonalités archaïques et de silences fracassants[10] ». Enfin, au sujet de la mise en scène « freudienne » de la pièce par Robert Carsen en 2013 à l'Opéra de Paris, Bertrand Renard peut assurer : « Freud, Freud partout[11]. » Il semble acquis que l'on ne puisse

3. Sur les liens entre Anna O. et Elektra, voir Worbs, *op. cit.*, p. 280-295.

4. Au chapitre V, consacré au matériel et aux sources du rêve.

5. Bernd Urban a souligné, aux pages 35 à 38 de son étude, *Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse* (Berne, Peter Lang, 1978), la dette de l'*Elektra* d'Hofmannsthal à l'égard des *Études sur l'hystérie*, et en particulier du cas d'Anna O. (p. 37) ; il rappelle combien l'expression de « Besessenheit », utilisée par le dramaturge pour parler de son personnage dans ses notes sur *Elektra* (Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main, 1959, p. 237), doit à la conception dynamique donnée de l'hystérie par les deux chercheurs, conception qui dépasse de bien loin la typologie figée proposée par Charcot. Il remarque toutefois qu'Électre se distingue fondamentalement des malades de Freud et Breuer en ce qu'elle est déjà parfaitement consciente de ses souvenirs. Voir également Worbs, *Nervenkunst*, op. cit., p. 259-342.

6. Jacques Le Rider, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, coll. « Perspectives critiques », p. 185.

7. Hofmannsthal, *Électre*, *Le Chevalier à la rose*, *Ariane à Naxos*, trad. Pierre-Antoine Huré et Laurent Muhleisen, Paris, Garnier Flammarion, 2002, p. 177.

8. Au sujet de la mise en scène de Patrice Chereau à Aix en 2013 ; URL : `https://www.forumopera.com/spectacle/on-se-leve-tous-pour-electre` (consulté le 28 février 2018).

9. URL : `http://univers-universitaire.blogspot.fr/2011/03/electre-au-theatre-du-lierre.html` (consulté le 28 février 2018), au sujet d'une pièce mêlant les influences de Sophocle et d'Hofmannsthal, créée au Théâtre de l'Enfumeraie en 2009 avant d'être reprise au Théâtre du Lierre en 2011.

10. « Sie legen ihre Elektra auf die Couch und analysieren sie durch ein Panoptikum archaischer Tönen und krachender Stille » (URL : https ://www.stern.de/kultur/musik/-elektra–studie-ueber-hysterie-3153746.html (site consulté le 28 février 2018). Catherine Duault cite elle aussi les *Études sur l'hystérie* pour éclairer le rôle d'Elektra chez Strauss, dans la présentation qu'elle donne de l'opéra sur la page suivante : https ://www.opera-online.com/articles/elektra-ou-livresse-de-la-vengeance (consulté le 28 février 2018).

11. URL :`https://culturebox.francetvinfo.fr/opera-classique/opera/elektra-a-bastille-un-cauchemar-familial-dans-une-ambiance-de-tombeau-144821` (consulté le 28 février 2018). De manière un peu surprenante, tel autre chroniqueur parle de « psychanalyse avant l'heure » au sujet de l'opéra de Strauss

aujourd'hui lire la pièce d'Hofmannsthal, ou l'opéra dont elle est devenue le livret, sans la relier aux recherches de la naissante psychanalyse, qui auraient influencé le dramaturge.

Ces lectures, répandues en France depuis les années 1970, ont tendance à escamoter les autres facettes du néoclassicisme original, ressourcé aux écrits de Rohde, de Burckhardt et de Nietzsche [12] et fortement tributaire d'Hölderlin, que l'on trouve à la source d'*Elektra*. J'aimerais ici montrer qu'il n'en fut pas tout à fait de même lors des premières réceptions françaises de la pièce, et que les lectures données, en particulier, par la revue symboliste *Vers et prose*, qui en livra la première traduction (sous la plume de Paul Strozzi et Stéphane Epstein) en 1908, puis par Henry Gauthier-Villars (le fameux Willy) en 1909, en imprimé séparé, à l'occasion de la représentation de l'opéra de Strauss dont il traduit le livret, sont bien différentes de celle que nous en avons aujourd'hui – sans doute, en particulier, du fait d'une réception tardive de la psychanalyse, qui doit attendre les années 1920, voire 1930, pour être reconnue en France (la Société psychanalytique de Paris n'est fondée qu'en 1926 par Marie Bonaparte). Les journaux qui rendent compte des représentations de la pièce ou de l'opéra témoignent de l'ambiguïté d'une lecture française qui hésite entre faire de la pièce l'œuvre symboliste que sa parution dans *Vers et prose* semblait promettre, et y lire la traduction de théories psychologiques plus ou moins bien assimilées, et souvent bien éloignées de la conception freudienne. De ce fait, malgré un vif succès en Autriche et en Allemagne, la pièce de Hofmannsthal est assez mal comprise en France, où Romain Rolland, par exemple, ne se prive pas d'en critiquer, par des allusions à peine voilées, une héroïne « névrosée, hystérique et pédante », « littérature prétentieuse d'Ostrogoth dégénéré qui se costume à la grecque [13] ». C'est que l'Antiquité orientalisée d'Hofmannsthal ne cadre guère avec la conception française encore très marquée par le néoclassicisme d'une Grèce hiératique, à laquelle le romantisme ni le symbolisme n'ont guère contribué à conférer plus de souplesse, et mise à la scène, en ce début de siècle, dans des reconstitutions archéologiques fortement codifiées.

Nous invitons donc ici à une réévaluation de la réception psychanalytique dans les milieux littéraires français à travers le filtre des lectures de la pièce d'Hofmannsthal, dont la dette à l'égard de ses compatriotes médecins a pu être entièrement ignorée par les premiers traducteurs et spectateurs français ; il faut attendre des traductions plus récentes pour que l'aspect psychanalytique soit cette fois-ci plus qu'accentué – au détriment, parfois, d'un texte frappant par une dramaturgie que n'épuise pas la référence freudienne. Nous nous interrogerons sur la circulation des images, dans les premières traductions de la pièce, mais également dans les comptes-rendus qu'en donnent les journaux, pour tenter de cerner comment se dessine, dans la réception de la pièce viennoise, une psychanalyse française à plusieurs vitesses affectant les représentations du féminin au théâtre.

(Jean-Laurent Poli, sur le blog du *Huffingtonpost*, URL : `http://www.huffingtonpost.fr/jeanlaurent-poli/elektra-de-richard-straus_b_4189079.html` (site consulté le 28 février 2018).

12. Le Rider, *op. cit.*, p. 183.

13. Romain Rolland, *Jean-Christophe*, tome IV, 1907, chap. II, « L'Enlisement ».

1 Électre symboliste

La première traduction de la pièce mise en circulation en France, qui paraît en 1907-1908 dans la revue symboliste *Vers et prose*, dirigée par Paul Fort, se place bien loin des attendus qui orientent nos lectures contemporaines du travail d'Hofmannsthal : cette revue entend continuer « le glorieux mouvement qui prend ses origines aux premiers jours du Symbolisme », pour réaliser « l'œuvre littéraire la plus significative et la plus noble [14] », prolongeant « la rénovation du sens esthétique qui se paracheva diversement entre 1885 et 1895 » autour d'un « Lyrisme » monumental, « flèche nécessaire et symbolique [15] » d'un art cathédral et séculaire. Dans ces conditions, le travail des traducteurs Paul Strozzi et Stéphane Epstein relève davantage d'une forme de symbolisme néoclassique, tel qu'on le trouve dans les milieux français, que du symbolisme orientalisé des milieux anglais ou allemands. L'*Elektra* de Strozzi et Epstein, avec son orthographe hellénisée – ou germanisée –, au k un peu exotique, s'inscrit davantage dans la lignée d'un Leconte de Lisle que dans la veine dionysiaque que l'on a pu repérer chez Hofmannsthal. Les choix de traduction, qui traitent le texte avec bien plus de liberté que ne le fait Willy deux ans plus tard, témoignent d'un travail d'assimilation qui tend à lisser la sauvagerie d'*Elektra*, au profit d'un drame plus claudélien peut-être, plus conforme à l'esthétique de la revue. Nous pourrons examiner ce travail de réappropriation de la pièce, par contraste – ou, parfois, en continuité – avec celui de Gauthier-Villars, qui paraît à l'occasion de la création de l'opéra de Strauss au Hofoper (l'actuel Semperoper) de Dresde, le 25 janvier 1909, et qui entre au répertoire de l'opéra de Paris le 25 février 1932.

La traduction de Strozzi et Epstein se signale par une série de choix révélateurs : le drame se trouve découpé en scènes et tableaux, là où Hofmannsthal n'avait fait figurer qu'un seul acte, et le texte retrouve régulièrement des schémas rythmiques très classiques, en particulier l'alexandrin, parfois rimé [16]. Surtout, l'ensemble de la traduction se caractérise par un travail d'euphémisation et d'abstraction qui atténue les images parfois un peu vives de l'auteur viennois et justifie le chroniqueur de *Comoedia*, O. Davin de Champclos, lorsqu'il note que les traducteurs ont « accommodé aussi adroitement que possible pour les palais français ce lièvre aux confitures de groseille [17] ». Ce travail de lissage se trouve en particulier au sujet des notations d'ordre sexuel qui émaillent le texte d'Hofmannsthal, et qui sont systématiquement effacées dans le texte de *Vers et prose* [18].

14. *Vers et prose*, tome I, mars-avril-mai 1905, p. 17, « Avertissement ».

15. *Ibid.*, p. 9.

16. Ce choix fait l'objet de remarques contrastées d'un journal à l'autre : tel chroniqueur apprécie la liberté de l'alexandrin libre, tel autre estime que l'oreille est agacée par l'absence de rime régulière (*Comoedia*, 27 novembre 1908, p. 2) ; Nozière, dans *Gil Blas* du 27 novembre 1908, souligne la « prose cadencée » des traducteurs, quand le chroniqueur du *Journal* du 29 novembre 1908 parle du « plus ampoulé charabia mal versifié qui ait jamais été parlé sur une scène française ». Émile Max, dans le *Radical* du 27 novembre 1908, parle d'une traduction « d'un style peu élevé », qui a le défaut d'être « en vers blancs » – qui font attendre, selon l'auteur, une rime dont l'absence déçoit le spectateur, et sont en outre émaillées d'expressions malheureuses. *L'Action française*, au contraire, estime que la traduction reproduit « avec exactitude le rythme et le mouvement lyrique » de l'original (27 novembre 1908).

17. *Comoedia*, 27 novembre 1908, p. 2.

18. Entre autres exemples, le texte transforme les sous-entendus d'Électre au sujet de sa mère et d'Égisthe en réflexion presque morale sur le sort des méchants : le vers « Zuweilen sind sie auch allein zusammen ! », traduit chez Huré par « Seuls, ils peuvent aussi râler ensemble ! », devient chez Strozzi et Epstein « hurler / de se retrouver face à face » (*Vers et prose*, tome XII, Novembre-Décembre 19-Janvier 1908, p. 70).

Enfin, l'ensemble du texte fait preuve d'une tendance à l'abstraction qui contourne le caractère très concret du style d'Hofmannsthal : c'est ainsi que les enfants, dont il est question à de nombreuses reprises dans cette pièce qui interroge la relation maternelle, sont transformés, chez Strozzi et Epstein, en « Maternité ». La première occasion s'en trouve au sujet de la malédiction d'Électre, qui s'attache aux suivantes du palais : le texte d'Hofmannsthal, dérangeant dans sa violence réaliste, évoque les enfants mis au monde « à la manière des chiens » (*hündisch*[19]), sur les escaliers « glissants de sang » (*im Blute glitschend*) – donnant à voir, bien entendu, les marches de l'escalier souillé par la mort d'Agamemnon, mais aussi, peut-être, une vision très crue des nouveaux-nés (ce que la traduction de Pierre-Antoine Huré amplifie, par le choix de l'adjectif « gluants », pour traduire le participe *glitschend*). On ne trouve rien de ces détails réalistes chez Strozzi et Epstein, qui choisissent d'effacer même la référence à l'accouchement, par une formule abstraite et hiératique :

> Nous voit-elle avec nos enfants,
> Sa haine bave encore et ses cris nous poursuivent.
> Elle dit nos maternités honteuses, et maudit
> Tous les enfants conçus dans ce palais. [20]

Le sang a disparu – au profit d'un autre liquide gluant, sous les espèces de la « bave » déversée par la haine (cette bave qu'aiment tant les poètes français depuis Mallarmé), pour remplacer les imprécations lancées par Électre. Notons que la malédiction portée, dans le texte allemand, par le terme *verflucht*, se trouve convertie en termes moraux, tant chez Strozzi et Epstein (« honteuses ») que chez Gauthier-Villars, dont la traduction est pourtant dans l'ensemble un calque très exact des formules originales (« Rien n'est plus immonde [21] »). Le pluriel « maternités » se retrouve lors de la profession de foi de Chrysothémis [22] ; la traduction de *Vers et prose*, maniant l'alexandrin et les formules d'antithèses, transforme le texte en profondeur :

> On meurt ici, et j'entends vivre !
> Je veux des jours plus clairs, je veux des nuits moins lourdes,
> Je veux, avant que mon corps se fane,
> Le labeur et les joies des Maternités fières. [23]

L'indéfini « on meurt », aux accents hugoliens, permet à Chrysothémis d'endosser un rôle bien plus lumineux et optimiste que celui que lui réservait Hofmannsthal : son choix n'est plus celui d'une vie mortelle dont la maigre consolation serait l'enfantement, mais une décision plus radicale de quitter ce palais où l'on meurt, pour réintégrer un monde de vivants, dont le temps même obéirait à un fonctionnement différent. L'expression *Kinder haben* se trouve développée par une antithèse qui exalte, en des termes presque épiques, avec la majuscule, ce qui n'était chez Hofmannsthal

19. Édition Huré, *op. cit.*, p. 88.
20. *Vers et prose*, tome XII, *op. cit.*, p. 66.
21. Traduction Gauthier-Villars, livret édité par Adolph Fürstner, Berlin, 1909, p. 12.
22. « Eh ich sterbe, / Will ich auch leben ! Kinder will ich haben, / Bevor mein Leib verwelkt » (édition Huré, p. 96) ; Huré traduit : « Avant de mourir, / Je veux avoir vécu, je veux avoir des enfants / Avant que mon corps ne se fane ».
23. *Vers et prose*, tome XII, *op. cit.*, p. 71.

qu'une revendication antihéroïque. La perspective est entièrement renversée : alors que Chrysothémis, dans le texte allemand, réclamait sa part de mortalité, par opposition à une Électre hors de l'humanité, la traduction fait d'elle, par cette revendication de la Maternité, une figure de l'éternel féminin qui pourrait retrouver une forme d'immortalité dans l'exercice des fonctions que la société lui assigne. La perspective de Gauthier-Villars est bien différente, puisqu'il insiste, au contraire, sur l'humanité que ce choix confère à la jeune fille :

> Que je meure, mais d'abord vivre !
> Avant d'être vieille, je veux de doux enfants,
> Chers petits êtres. [24]

L'urgence installée par l'infinitif exclamatif « vivre », qui rappelle certains accents de « Brise marine », sonne comme l'acceptation d'un destin mortel dont la vie n'est qu'un bref répit – le réalisme du texte au sujet de la décrépitude des corps est fondu dans la notion plus floue de vieillesse. L'ajout de l'adjectif « doux » et de l'exclamation « chers petits êtres » contribue à faire de cette prière chez Gauthier-Villars celle d'une femme commune, qui joue d'un registre pathétique bien plus proche du spectateur que le hiératisme de la Chrysothémis de *Vers et prose* : elle dénote un regard attendri sur les enfants, dans la droite ligne de certains textes de Hugo [25].

Les jeux d'allégorie que l'on trouve chez la Chrysothémis de Strozzi et Epstein se poursuivent dans la même veine lumineuse, quelques vers plus loin, dans la description des femmes fécondes : « la jeune vie enfantine née de la leur » est qualifiée de « Semeuse de Gaîté [26] », dans une apposition ajoutée par les traducteurs, pour remplacer un vers où l'on voit, chez Hofmannsthal, les enfants grandir [27]. Cette tendance allégorisante se retrouve encore lorsque Chrysothémis, quelques vers plus loin, rejette la nourriture dont se repaît Électre ; le texte allemand met l'accent sur la répugnance que lui inspire « *das Fürchterliche* [28] », l'épouvante transformée en plat dégoûtant. L'image de la nourriture, reprise chez Strozzi et Epstein, est cependant transformée en « essence » bien plus volatile que le plat répugnant d'Hofmannsthal – une essence qui fait penser, peut-être, à celle dont il est question dans l'*Hérodiade* de Mallarmé [29]. L'horrible « *Grauenvolles* » se transforme en « reflet d'horreur » bien moins effrayant, d'autant qu'au subjonctif II passé marqueur de regret (« *ich hätte anrühren sollen* ») se substitue une maxime au présent de vérité générale qui permet de le rejeter bien loin : « L'Horreur ne doit pas stagner dans des yeux jeunes [30] ». Il est rapidement remplacé par l'évocation fleurie d'un chemin dont le texte allemand ne portait aucune trace, et de coteaux riants qui étoffent amplement l'original. L'ensemble prend des allures de conte pour enfant, l'Effroi, personnifié, se trouvant transformé en « bête de laideur » à laquelle on peut échapper dans l'abstraite « gaîté des champs ». Le « reflet

24. Gauthier-Villars, *op. cit.*, p. 17.
25. Le Hugo du poème « Les enfants pauvres », par exemple.
26. *Vers et prose*, *op. cit.*, p. 72.
27. Édition Huré, p. 98, « und die Kinder werden gross ».
28. Édition Huré, p. 100-102.
29. Mallarmé, « Hérodiade », *Poésies*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1992, coll. « Poésie/Gallimard », v. 30, p. 28.
30. *Vers et prose*, tome XII, *op. cit.*, p. 73.

d'horreur immuable » se trouve d'ailleurs compensé, à la page suivante, par le « reflet de mes sourires jeunes / En des prunelles puériles [31] », qui remplace la peur, exprimée par la Chrysothémis d'Hofmannsthal, d'insuffler la crainte à ses enfants lorsqu'ils la regarderont dans les yeux [32]. Les traducteurs de *Vers et prose* effacent ainsi ce qu'il y a d'obscurément tourmenté, voire de pathologique, dans le sort de la jeune fille : ne retenant, de l'enfantement, que la formule très abstraite « Vivre dans la douceur adorable d'aimer », ils ignorent également le besoin de purification compulsive dont, au sujet de Lady MacBeth, Freud a eu tant à dire [33]. La névrosée Chrysothémis, qui souffre d'un syndrome d'enfermement (« *Ich will hinaus !* », crie cet oiseau entravé [34]), se transforme sous la plume des traducteurs de *Vers et prose* en jeune première aspirant à l'amour – statufiée dans un rôle qui n'est pas le sien, lorsqu'elle constate : « Je suis comme une pierre scellée en d'autres pierres [35] » (le texte allemand portait un regard sur le monde pétrifié auquel elle se trouvait confrontée, sans pour autant en faire partie : « *wie Stein ist alles* [36] »).

Si l'effroi n'est plus que reflet [37], c'est peut-être que, dans l'ensemble du texte, règne une atmosphère mallarméenne déréalisante qui a des effets sur Électre elle-même, lorsqu'elle se définit comme « l'Absente, hors des choses [38] », face aux turpitudes dont l'entourent Égisthe et Clytemnestre (cette belle expression est purement et simplement ajoutée et ne trouve pas d'équivalent dans l'original), avant de se proclamer « la sûre incantatrice de la Mort », selon une expression qui la fige dans un rôle hiératique tout à fait frappant, bien loin du simple souhait de mort et de justice formulé par l'Elektra d'Hofmannsthal [39]. Chrysothémis, définissant sa sœur dans *Vers et prose*, peut faire d'elle une compagne du « Silence et de la Nuit [40] », héroïne symboliste étrangère à toute société.

Électre elle-même n'est pourtant pas dénuée d'érotisme – même s'il s'agit d'un érotisme frigide, qui la rapproche d'une beauté mallarméenne :

> Je crois que j'étais belle : lorsque je soufflais
> Ma lampe devant mon miroir, je sentais
> Avec un frisson de pudeur mon corps nu
> Briller d'une virginité presque divine
> Dans la nuit étouffante.
> Je sentais le mince rayon de la lune
> Éclairer ma nudité blanche
> Comme la surface d'un étang, et mes cheveux

31. *Ibid.*, p. 74.
32. Édition Huré, p. 102.
33. Sigmund Freud, *L'Interprétation du rêve*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, coll. « Quadrige », p. 307.
34. « Angehängte », « encagé » selon la traduction Huré (p. 98, et p. 102 pour la citation précédente).
35. *Vers et prose*, tome XII, *op. cit.*, p. 71.
36. Édition Huré, p. 96.
37. On retrouve le terme de reflet p. 74 de la traduction Strozzi-Epstein.
38. *Vers et prose*, Tome XII, *Op. cit.*, p. 70.
39. Édition Huré, p. 94.
40. *Vers et prose*, tome XII, *op. cit.*, p. 71 : « Je ne puis comme toi / N'avoir pour compagnons / Que le Silence et que la Nuit. »

> Étaient de ceux qui font trembler de désir les hommes,
> Ces cheveux aujourd'hui emmêlés, salis, souillés ! [41]

Contrairement à ce que traduisent Huré et Muhleisen, le rayon de la lune ne se contente pas d'« éclairer » la nudité d'Électre, il se baigne en sa nudité (« *in seiner weissen Nacktheit badete* ») : chez Hofmannsthal, le tableau est celui, baudelairien et fortement érotisé, d'une jeune fille caressée par un rayon de lune, dans une scène bien plus explicite que ne le suggèrent les traducteurs de l'édition Garnier-Flammarion. Or ces premières expériences sensuelles se trouvent contaminées par les gémissements d'Agamemnon – dans une scène d'un érotisme violent, puisqu'elle est la découverte de la scène primitive [42], par une jeune fille qui se trouve comme violée par la haine envoyée par son père, comme une « vipère [43] ». L'angoisse et l'excitation qui naissent de la découverte de cette scène, décrites par Freud comme génératrices de névroses qui se traduisent, chez Électre, par un rejet absolu de toute implication sexuelle [44], sont ici compliquées par le fait que la scène se découvre avec le père – même si l'origine en est un peu floue chez Hofmannsthal, dans la mesure où les gémissements semblent se confondre avec ceux des meurtriers qui, par la suite, ont honte sous le regard d'Électre. Ce tableau dont la parenté avec les réflexions de Freud est pourtant extrêmement claire [45] fait l'objet d'une réécriture, de la part d'Epstein et Strozzi, qui efface entièrement cet écho, au profit d'une figure lapidaire au charme mallarméen, fortement inspirée d'Hérodiade – dont la question, « Suis-je belle ? », semble trouver réponse dans le constat d'Électre (« Je crois même que j'étais belle [46] ») : « érigée au miroir [47] », la hiératique Électre contemple « parmi le frisson de [s]es pudeurs, / [s]on corps resplendissant de nudité sereine » comme Hérodiade espère « le frisson blanc de [s]a nudité » dans sa « pudeur grelottante d'étoile [48] ». Les traducteurs conservent, mieux que ne le font Huré et Muhleisen, la connotation érotique du bain de lune, grâce à la comparaison qui décrit le corps d'Électre, « comme un peu de divin que baisait la nuit douce » ; cet érotisme est toutefois, comme celui d'Hérodiade, d'une frigidité qui n'a d'égale que la froideur du lac auquel est comparée la lune (« lac vivant de frigide beauté ») – à l'image de la « sévère fontaine » qui révèle à Hérodiade la « nudité » de son « rêve épars [49] ». Enfin, les cheveux de la jeune fille, « le sombre

41. Édition et traduction Huré/Muhleisen, p. 172 : « Ich glaube, ich war schön : wenn ich die Lampe /Ausblies vor meinem Spiegel, fühlte ich / Mit keuschem Schauder, wie mein nackter Leib / Vor Unberührtheit durch die schwüle Nacht / Wie etwas Göttliches hinleuchtete. / Ich fühlte, wie der dünne Strahl des Monds / In seiner weissen Nacktheit badete / So wie in einem Weiher, und mein Haar / War solches Haar, vor dem die Männer zittern, / Dies Haar, verströhnt, beschmutzt, erniedrigt, dieses ! »

42. Les réflexions sur la *Urszene* se trouvent, sous la plume de Freud, déjà dans une lettre à Fliess de 1896 (*Revue française de psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010/4, vol. 74, p. 965) ; le cas Katharina s'appuie sur la découverte d'une telle scène primitive (*Études sur l'hystérie*, p. 101-103).

43. Édition Huré p. 172.

44. Comparable en cela au cas de Katharina, étudié par Freud dans les *Études sur l'hystérie*, qui note « l'apparition chez les vierges de l'affect d'angoisse quand la notion de rapports sexuels s'impose à elles » (*op. cit.*, p. 106). Le savoir – que possède désormais la « grande fille » – y est également une notion clé (p. 103).

45. Freud note d'ailleurs, au sujet de Katharina, le rôle souvent trouble du père ou de la figure paternelle dans l'initiation de la jeune fille (*ibid.*, p. 106, note 1 datée de 1924).

46. *Vers et prose*, tome XVIII, juillet-août-septembre 1909, p. 80 ; la question d'Hérodiade se trouve au v. 52 de l'édition de Bertrand Marchal (*op. cit.*, p. 29).

47. *Vers et prose*, tome XVIII, *op. cit.*, p. 80.

48. Mallarmé, « Hérodiade », *op. cit.*, v. 99 et 102, p. 32.

49. *Ibid.*, v. 50, p. 29.

enchantement / Devant qui vient ramper l'homme assoiffé d'oubli », semblent former une réponse explicite à la déclaration d'Hérodiade, lorsqu'elle décrit « [s]es cheveux qui ne sont pas des fleurs / À répandre l'oubli des humaines douleurs [50] ». Cette beauté aux accents mallarméens vit des nuits plus ingénues que celles de l'Elektra d'Hofmannsthal, puisqu'elle ne connaît que « le rêve de l'attente aux innocentes nuits » et les « frissons sacrés », les « espoirs qui bercent » : le plaisir onanique décrit par Hofmannsthal se transforme en espoir innocent, « À l'aurore d'aimer, d'être heureuse et chérie », avant de rencontrer le fiancé envoyé par son père – le « Désir de venger », plus riant malgré tout que la « haine aux yeux caves » (*hohläugigen Hass*) du texte allemand. Enfin, le halètement serpentin se trouve transposé en une apposition qui fait du désir un « compagnon d'insomnie au souffle de vipère, / seul initiateur de mes virginités » (dans un pluriel qui répond aux « maternités » du début de la pièce) : nous n'en saurons pas plus sur la scène originaire vécue par l'Électre de Strozzi et Epstein, puisque l'ensemble des notations physiques qui émaillaient le texte d'Hofmannsthal est ici effacé, après le cri « d'inoubliable angoisse » qui saisit la jeune fille. Notons la même élusion chez Gauthier-Villars, où l'initiation d'Électre est devenue la transformation en « prophétesse toujours inspirée ». À l'évidence, la scène originaire gêne les contemporains français d'Hofmannsthal, qui se gardent de la traduire.

Le registre sacré, qui fait écho, peut-être, aux accents que l'on trouvait dans l'*Iphigénie* de Goethe, et qui contribue à faire d'Elektra un personnage néoclassique digne des reproductions de John Flaxman, se poursuit chez Strozzi et Epstein avec le choix du terme « holocauste [51] », qui donne à l'ensemble du texte des accents venus de Leconte de Lisle. Comme Hérodiade, c'est le rêve qui caractérise cette Électre, lorsqu'elle constate, revenue de toute illusion : « Et j'ai vécu farouche en un rêve obstiné. » La transformation de la jeune fille en figure sacrée se poursuit : si elle est appelée, dans le texte original, par le terme de « Prophetin [52] », les traducteurs y ajoutent un chemin de croix qui dessine, de nouveau, un cortège digne des bas-reliefs classiques.

> Prêtresse, j'ai gravi tous les degrés du temple
> Mais pour n'être l'Annonciatrice
> Que d'horreur et de désespoir,
> Et la haine a surgi partout sur mon chemin,
> Des ans sont nés, des ans sont morts
> Et des crimes sans nom leur faisaient un cortège.

Ce cortège remplace purement et simplement un autre passage dont Freud aurait beaucoup à dire – et qui est la seule scène au sujet de laquelle Huré, avec un peu de mauvaise foi, reconnaît une forme de communauté avec le cas d'Anna O. [53] : il s'agit des lignes dans lesquelles Électre décrit une forme de grossesse nerveuse [54]. Ce passage, qui a complètement disparu de la traduction de Strozzi et Epstein, est également effacé

50. *Ibid.*, v. 35-36, p. 28.
51. *Vers et prose*, tome XVIII, *op. cit.*, p. 81, « Car c'est mon être entier dont j'ai fait holocauste », pour traduire « *Ich habe alles, was ich war, / hingeben müssen* » (édition Huré p. 174).
52. Édition Huré, p. 176.
53. Introduction de Huré, p. 64.
54. Édition Huré, p. 176.

du livret de Strauss [55], et n'est de ce fait pas traduit par Gauthier-Villars – peut-être parce qu'il restait trop difficile à concevoir par les contemporains.

Le travail des traducteurs de *Vers et prose* remanie ainsi en profondeur le texte d'Hofmannsthal, pour en faire un poème aux accents mallarméens dont le néoclassicisme rappelle plus la rigidité des figures de Leconte de Lisle que l'orientalisme déchaîné de l'original viennois. C'est ce texte qui sert de support à la première mise en scène de la pièce, et qui oriente donc le jugement du public parisien au sujet du dramaturge viennois.

2 La névrosée de la Salpêtrière

Après un projet de mise en scène par Eleonora Duse, en 1905, avec des décors d'Edward Gordon Craig, qui n'aboutit pas sur la scène française, l'*Elektra* est mise en scène par Lugné-Poë, au Théâtre de l'œuvre, dans la traduction de Strozzi et Epstein, avec Suzanne Desprès dans le rôle titre, en 1908. Les chroniqueurs de l'époque relaient l'idée d'une pièce classique : c'est ainsi que le journal *Comoedia* du 27 novembre 1908 affirme que « l'*Elektra* allemande est écrite en vers d'une précision, d'une solidité, d'un raffinement extrêmes, obéissant à une métrique strictement classique [56] ». Pour O. Davin de Champclos, c'est l'adaptation française de Strozzi et Epstein, en vers libres, qui aurait transformé ce drame classique en spectacle « symboliste » quelque peu éloigné du modèle original [57]. De manière similaire, *La Vie théâtrale* signale, au sujet de la pièce, outre l'influence du Wilde de *Salomé*, les échos symbolistes de Mallarmé – sans signaler que cette observation est bien plus pertinente au sujet de la traduction française que du texte original. Par ailleurs, l'auteur de la chronique hellénise les noms que Strozzi et Epstein avaient francisés, et il est question de Klytaimnestra, de Khrysothémis et d'Orestès, selon une esthétique qui suit les traces de Leconte de Lisle : la réception d'*Elektra* est ainsi fortement orientée par une série de modèles français.

En parallèle, les journalistes réfléchissent à la maladie d'Électre : le lien entre le personnage d'Hofmannsthal et un patient atteint de maladie nerveuse est explicitement établi par le chroniqueur de *Comœdia*, qui rattache le désir de vengeance exprimé par Électre à une « obsession nerveuse, correspondant à une tare pathologique ». Ces notations sont toutefois trop floues pour que l'on sache si, derrière la pathologie en question, il faut lire un cas relevant des toutes récentes études de Freud et Breuer, ou si – bien plus probablement – le journaliste vise les malades hystériques que Charcot et Janet avaient mis à la mode en France. On retrouve ce vocabulaire médical emprunté aux pratiques psychiatriques du siècle précédent sous la plume de Pierre Lalo, qui commente dans un feuilleton paru en deux épisodes dans le *Temps* les 9 et 16 février 1909 la première représentation de l'*Elektra* de Strauss, sur le Hofoper de Dresde, le 25 janvier 1909 : dans *Elektra*, « tout le monde est neurasthénique [58] » ; l'héroïne « n'est plus une femme, à peine un être humain » : « c'est une démente, une

55. Michel Schneider fait le point sur les remaniements opérés par Hofmannsthal, en collaboration avec Strauss, pour transformer sa pièce en livret d'opéra (« Elektra, naissance d'un opéra », *in* Jean-Yves Masson (dir.), *Hugo von Hofmannsthal*, *Sud*, Hors série 1990, p. 217-233).

56. *Comœdia*, 27 novembre 1908, p. 2.

57. *Ibid.*

58. *Le Temps*, 9 février 1909, n.p.

possédée ». « Égisthe, inquiet, peureux, tressaillant à l'aspect d'une silhouette inconnue, est comme Clytemnestre en proie à la névrose », et « la robuste Chrysothémis elle-même [...] sent son hystérique » ; enfin, « le peuple muet des servantes semble un troupeau d'aliénées ». De fait, la névrose dont il est ici question n'est nullement le processus en mouvement dégagé par Freud, mais bien la tare figée d'êtres qui ne sont plus humains, mais qui se trouvent condamnés à l'asile : « Tout le temps que dure la pièce, on respire un air de folie : le palais des Atrides, c'est une maison de fous. » Pierre Lalo nous transporte ainsi dans l'univers des cabanons de la Salpêtrière dont les pratiques sont celles de la psychiatrie traditionnelle, et où Électre n'a pas bénéficié des traitements révolutionnaires que la psychanalyse aurait pu lui faire subir – son statut de « possédée » la renvoie à l'asile d'aliénés, sans espoir de guérison. De ce fait, le chroniqueur réduit la proposition d'Hofmannsthal à « une médiocre aventure d'hystérie et de folie », « un fait divers dans un cabanon » ; à cette lecture orientalisante, trop barbare, du dramaturge, répondant la musique frénétique de Strauss, jugée trop éloignée de « l'hellénisme » « noble, tragique et magnifique » de l'original, bien loin de « la pensée et l'art de la Grèce ». L'opéra de Strauss, comme le texte de Hofmannsthal, se trouvent ainsi ramenés à une expérience de la folie qui date de la fin du siècle précédent, et qui semble ignorer la nouveauté réelle du tableau proposé par le dramaturge.

On retrouve la même sévérité au sujet d'*Elektra* dans le *Journal* du 29 novembre 1908, qui fait de la pièce une « plate réminiscence de la férocité excessive qui plaisait au froid génie de Leconte de Lisle [59] » – là encore, le chroniqueur est fortement tributaire de la traduction française. Suzanne Després, semblable à « une bête aux griffes déchireuses et à une déesse aux beaux pieds nus », « moderne dans sa rudesse antique », convient parfaitement à un modèle élaboré par le symbolisme français bien plus que par la littérature d'Outre-Rhin. La seule nouveauté dont la pièce se trouve créditée est que le personnage d'Elektra, « au lieu d'être passionnément effrénée, est maladivement hystérique, et son héroïsme barbare se prolonge en danse de Saint-Guy » : de nouveau, l'hystérie dont il est question ici obéit à un modèle encore fort ancré dans le XIX^{e} siècle, et peu perméable aux analyses de Freud et de Breuer – tout comme la « fièvre perpétuelle » dont fait état Émile Max, dans le *Radical* du 27 novembre 1908 [60].

Il faut attendre 1932 pour que soit représentée sur le Théâtre national de l'Opéra l'*Elektra* de Strauss, sur un livret traduit par Gauthier-Villars, dans une mise en scène de Jacques Rouché et sous la direction de Philippe Gaubert, avec des décors de René Piot, et avec Germaine Lubin, Germaine Hoerner, Ketty Lapeyrette et Martial Singher pour interprètes. *Le Ménestrel* du 4 mars 1932 consacre un long article signé Jean Chantavoine à l'Elektra de Strauss : il souligne le travail de Germaine Lubin, qui « ramène à la mesure du goût le plus juste un réalisme qui sans cela imposerait à sa grâce des sacrifices bien fâcheux [61] ». Le drame lyrique de Strauss a donc été accommodé pour convenir au goût français : on y apprend également que Martial Singher était doté d'un nez grec, « raccommodé comme celui des statues », dans le

59. *Le Journal*, 29 novembre 1908, p. 5.
60. *Le Radical*, 27 novembre 1908, p. 4.
61. *Le Ménestrel*, 4 mars 1932, p. 105. Même remarque dans *L'Action française*, 4 mars 1932, p. 3, au sujet du « tact » et de la « mesure » de Germaine Lubin.

goût des reconstitutions archéologiques qu'Hofmannsthal décriait pourtant. On retrouve au sujet de l'opéra des notations qui ramènent la pièce à une « dramaturgie d'alcôve, d'hôpital ou d'amphithéâtre », et *L'Action française* oppose « la tragédie de la justicière » écrite par Sophocle au « crime d'une déséquilibrée » raconté par Hofmannsthal – un « cas pathologique », une Électre « aberrante [62] ». Le chroniqueur du *Ménestrel* dissocie la splendeur de la musique de Strauss, de « l'affectation de réalisme [63] » d'Hofmannsthal, où se mêleraient, selon lui, « les ingrédients d'une part empruntés aux prétendues découvertes de l'archéologie, d'autre part et plus directement au naturalisme ». Le modèle des aliénés de la Salpêtrière est là encore central, puisqu'il permet de rendre compte de la dernière scène de la pièce [64], et qu'Elektra se trouve comparée à une « séquestrée de Poitiers » hallucinée – la référence à Blanche Monnier fait de la jeune fille une victime « débile et furieuse » de ses parents tortionnaires en proie, chaque jour, à « sa crise ». Chantavoine, qui réduit la pièce d'Hofmannsthal à « un fait divers pathologique », livre une critique sans appel de ce « drame morbide » et « équivoque ». Rien, là encore, des lectures que permettraient pourtant, à une telle date, la popularisation des chapitres de *l'Interprétation des rêves* consacrés à Oreste et Hamlet [65], ou des travaux de Jung.

Elektra tombe ensuite dans un relatif oubli en France, jusqu'aux années 1960-1970 [66], et l'intérêt se fixe alors sur l'opéra de Strauss plus que sur la pièce d'Hofmannsthal. Cette dernière n'est guère rejouée seule avant la traduction nouvelle qu'en donne Jacqueline Verdeaux en 1979 : ce n'est qu'à partir de cette date, puis à la fin des années 1990 avec le texte d'Eleonora Rossi, que la pièce attire la curiosité des metteurs en scène, en dehors de l'opéra. Il me semble que de cette histoire de la réception d'Hofmannsthal en France, l'on peut tirer deux enseignements : les premières lectures d'*Elektra* témoignent d'un rendez-vous manqué avec la psychanalyse, et soulignent l'attachement durable des critiques et traducteurs français à une conception de l'hystérie féminine encore marquée par l'influence de Charcot plus que par les découvertes de Freud et Breuer. De ce fait, le personnage d'Hofmannsthal se trouve fortement transformé sous leurs interventions et commentaires – la mise en mouvement qu'implique le travail psychanalytique, et que le dramaturge allemand donne à voir dans son héroïne, se trouvant ainsi figée au profit d'une figure statufiée, mieux conforme à l'esthétique symboliste de ce côté-ci du Rhin. C'est le second point que j'aimerais souligner : ces lectures d'*Elektra* révèlent à quel point le symbolisme français diffère de son homonyme viennois – sous le terme de symbolisme, tel que le véhicule du moins la revue *Vers et prose*, c'est l'héritage de la poésie française du XIX^{e} siècle, et en particulier de Mallarmé, qui est revendiqué ; le symbolisme d'Hofmannsthal a

62. *L'Action française*, 4 mars 1932, p. 3.

63. Le reproche de réalisme se retrouve, sévèrement formulé, dans un article de Gabrielle Rêval paru dans *La Rampe* le 14 janvier 1923, au sujet d'une *Elektra* jouée à l'opéra de Vienne, où il est question d'un « réalisme effrayant » (p. 16).

64. *Le Ménestrel*, 4 mars 1932, p. 105 : « Quelle invention saugrenue que de terminer la pièce par une scène de Salpêtrière, par cette danse de jubilation frénétique après laquelle Elektra tombe raide morte, comme le Coupeau de l'Assommoir succombe à son attaque de *delirium tremens* ! »

65. Chapitre V, sur « Le matériel du rêve et les sources du rêve. »

66. Le site de la Bibliothèque nationale signale deux productions en France dans les années 1960, puis six dans les années 1970 ; notons celle de Georg Hartmann au Théâtre Sarah Bernhardt en 1960 et celle de Louis Erlo, à Fourvière en 1963, avant la grande production de l'opéra de Paris en 1974 par August Everding et Andrzei Majewski, jouée jusqu'en 1978, puis les grandes mises en scène de Patrice Chéreau à Aix-en-Provence et de Robert Carsen à l'Opéra Bastille, toutes deux en 2013.

des accents bien différents, non assimilables par la forme française. Les mutations d'*Elektra* sont révélatrices de cette absence d'homogénéité du symbolisme européen, qui oblige à décliner le terme au pluriel. Enfin, un aperçu sur ces premières lectures d'Hofmannsthal permet de mettre en avant ce que les lecteurs plus récents oublient largement : la dette de cette *Elektra* à l'égard d'un substrat néoclassique hérité de deux mille ans de lectures de la pièce de Sophocle, et qui passe de bien loin le terme commode de « modernité », auquel on a tendance à réduire aujourd'hui le travail du dramaturge viennois. *Elektra*, c'est aussi pour Hofmannsthal une manière de poursuivre le dialogue avec le classicisme, voire d'inventer un nouveau classicisme au seuil du XX^{e} siècle, loin du « fatras antiquisant » décrié par son auteur, au profit d'une esthétique plus concentrée, d'un enfermement [67] qui retrouvent les exigences d'unité introduites par Aristote, et rendent au mythe sa présence « mystérieuse et terrible [68] ».

Bibliographie

Bach, David, « *Elektra* von Richard Strauss. (Zur ersten Aufführung in der Hofoper) », dans *Arbeiter-Zeitung (Morgenblatt). Zentralorgan der österreichischen Sozialdemokratie*, Vienne, 26 mars 1909.

Brüggemann, Axel, « "Elektra", Studie über Hysterie », *Stern*, 2009, `www.stern.de/kultur/musik/-elektra--studie-ueber-hysterie-3153746.html` (consulté le 28 février 2018).

Duault, Catherine, « Elektra ou l'ivresse de la vengeance », *Opera Online*, 2015, `www.opera-online.com/articles/elektra-ou-livresse-de-la-vengeance` (consulté le 28 février 2018).

« "Électre" au Théâtre du Lierre », 2011, `univers-universitaire.blogspot.fr/2011/03/Électre-au-theatre-du-lierre.html` (consulté le 28 février 2018).

Fort, Paul, « Avertissement », *Vers et prose*, tome I, mars-avril-mai 1905.

Freud, Sigmund et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie* [1956], Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », Paris, 1990.

Freud, Sigmund, *L'Interprétation du rêve* [1900], Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », Paris, 2010.

Gauthier-Villars (trad.), *Hofmansthal et Strauss* ; *Elektra*, Adolph Fürstner, Berlin, 1909.

Hofmannsthal, Hugo von, *Briefe* 1900-1909, Bermann-Fischer, Vienne, 1937.

Huré, Pierre-Antoine, Muhleisen, Laurent (trad.) ; *Hofmannsthal*, *Électre*, *Le Chevalier à la rose*, *Ariane à Naxos*, Garnier Flammarion, Paris, 2002.

Le Rider, Jacques, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », Paris, 1990.

Mallarmé, « Hérodiade », *Poésies*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », Paris, 1992.

Poli, Jean-Laurent, « Elektra de Richard Strauss à l'opéra Bastille », *Huffpost*, `www.huffingtonpost.fr/jeanlaurent-poli/elektra-de-richard-straus_b_4189079.html` (consulté le 28 février 2018).

Renard, Bertrand, « "Elektra" à Bastille : un cauchemar familial dans une ambiance de tombeau », *franceinfo : culture*, 2013, `culturebox.francetvinfo.fr/opera-classique/opera/elektra-a-bastille-un-cauchemar-familial-dans-une-ambiance-de-tombeau-144821` (consulté le 28 février 2018).

Rizoud, Christophe, « On se lève tous pour Electre », *Forumopera.com*, 2013 `www.forumopera.com/spectacle/on-se-leve-tous-pour-Électre` (consulté le 28 février 2018).

Roland, Romain, *Jean-Christophe*, Paris, Ollendorf, 1907.

Schneider, Michel, « Elektra, naissance d'un opéra », *in* Jean-Yves Masson (dir.), *Hugo von Hofmannsthal. Textes, études, témoignages*, Marseille, *Sud*, 1990, p. 217-233.

67. « Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit » (« Szenische Vorschriften zu "Elektra" (1903) », *op. cit.*, p. 240).

68. *Ibid.*, « emphgeheimnisvoll und unheimlich ».

Steiner, Herbert, *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Aufzeichnungen*, Francfort-sur-le-Main, 1959.

Strozzi, Paul et Stéphane Epstein, « Elektra, Drame en deux tableaux », *Vers et prose*, tome XII, novembre-décembre 1907-janvier 1908 ; tome XV, septembre-octobre-novembre 1908 ; tome XVII, avril-mai-juin 1909 ; tome XVIII, juillet-août-septembre 1909.

Urban, Bernd, *Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse*, Berne, Peter Lang, 1978.

Worbs, Michael, *Nervenkunst : Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Francfort-sur-le-Main, Europäische Verlagsanstalt, 1983.