



www.comptoir litteraire.com

André Durand présente

Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN

(Allemagne)

(1776-1822)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(surtout 'L'homme au sable').**

Bonne lecture !

Il est né à Königsberg, le 24 janvier 1776. Son existence est assez bien connue. Une correspondance de jeunesse extraordinairement sincère, un journal intime cryptographique et elliptique, mais d'une rare authenticité dans l'aveu des émotions passagères, les souvenirs notés par ses amis, Hippel et Hitzig, ainsi que par son éditeur, Kunz, d'autres documents contemporains et surtout les innombrables transpositions du vécu dans l'œuvre permettent d'imaginer ce que fut la singulière réalité de cette vie tourmentée.

Il est né dans une famille désunie. Son père, qui eut peut-être des ascendances polonaises, hongroises ou italiennes, on ne le sait trop, était le fils d'un pasteur protestant. Ce dut être un assez étrange personnage. Magistrat, conseiller criminel et commissaire de justice à Insterburg, il ne fit qu'une très modeste carrière. Il écrivait des poèmes, composait de la musique qui ne devait pas être bien remarquable et semble avoir cédé souvent à une humeur vagabonde. Il quitta de bonne heure sa jeune femme, emmenant son fils aîné, Karl Wilhelm, et laissant le cadet, Ernst Theodor, à la famille maternelle. Enfant sans père, il fut presque un enfant sans mère : la sienne, malade et d'une excessive nervosité, n'était guère capable de s'occuper de son éducation. Elle mourut, comme son mari, en 1796 seulement, mais Ernst Theodor fut élevé par trois personnages à la fois très bourgeois et très singuliers : sa grand-mère Dörffer, sa tante Sophie, surnommée « Füsschen » (ou petit-pied) et son oncle, Otto Wilhelm Dörffer, magistrat célibataire, d'humeur sombre, dévote et solennelle. Dans ses lettres et dans plusieurs personnages de son œuvre, Hoffmann a tracé de lui plusieurs portraits sans aménité, où le ridicule le dispute à l'odieux. Il l'appelait Onkel O. W. (Oh Weh !), ce qui se traduirait à peu près «oncle quel malheur !» ou «oncle catastrophe». Bien qu'il fût épris de musique, M. Dörffer avait tous les traits du béotien rationaliste.

Hoffmann eut pour parrain un voisin, père du poète Zacharias Werner (né en 1768), l'une des figures les moins banales de l'époque, chez qui l'histrionisme et l'exaltation religieuse, héritée d'une mère visionnaire, se mélangeaient curieusement. Hoffmann devait retrouver plus tard, à Varsovie, cet homme bizarre et subir longtemps sa fascination. Au collège, où il fit de bonnes études classiques, il noua avec son camarade Hippel l'une de ces amitiés exaltées comme on en voit naître entre les jeunes gens des romans de Jean-Paul. Le père de cet ami, Theodor Gottlieb Hippel, était un écrivain connu et l'un des familiers du grand homme de Königsberg, Immanuel Kant. Mais notre conteur ne fut jamais attiré par le philosophe ; il lui préférait un autre concitoyen illustre, le «Mage du Nord», Hamann.

Le monde de l'enfance a profondément marqué Hoffmann, qui en garda toujours la nostalgie. Il était de la race de ceux qui, à travers la vie entière, tentent de reconstituer le paradis perdu. Mais il était aussi de l'espèce d'hommes qui, cruellement blessés durant leurs premières années, n'oublient rien de leurs chagrins enfantins. Il n'eut pas besoin de lire les poètes nouveaux pour se former une conscience d'exilé sur la terre. Ses lettres d'adolescence à Hippel débordent de projets, d'espairs, d'élans, mais aussi de tristesse, de déconvenues et d'une sorte d'amertume bouffonne, où il y a de la désolation puérile et du défi.

Très jeune, il fut attiré par la musique, que lui enseigna un organiste polonais, Podbielski, prototype du «mage» Abraham Liscot dans *“Le chat Mur”*. Il s'essaya aussi à écrire des poèmes, des romans, et à dessiner. Mais le milieu provincial n'était favorable à l'acquisition d'aucune technique. Également doué pour la peinture, la musique et l'écriture, le jeune homme restait ignorant de toute discipline un peu stricte et étranger aux formes nouvelles qui naissaient alors en Allemagne.

Adolescent solitaire et d'un tempérament précocement nerveux, il fut hanté de bonne heure par le monde de la femme. Une grande passion pour une jeune femme mariée, Cora Hatt, à qui il donnait des leçons de musique, a laissé des traces dans ses écrits. Pour la première fois, elle lui posa le dilemme de l'art et de l'amour, du choix entre la vocation et les exigences du cœur, qui devait être l'un des thèmes tragiques de toute son œuvre.

Son oncle le contraignit à étudier le droit dans sa ville natale, mais ces études le retenaient peu ; il n'en est guère question dans sa correspondance de jeunesse, où ses lectures, au contraire, tiennent une grande place. Liseur insatiable, il se nourrissait de Cervantès, de Sterne, de Voltaire, de Rousseau, de Goethe, de Schiller, de Jean-Paul et de Kotzebue. Plus tard, il dévora Gozzi, Cazotte, Novalis, Tieck qui, tous quatre, l'influencèrent durablement. En musique, il admirait alors Bach, Mozart

et les Italiens, tandis qu'il ne devait découvrir que plus tard Haydn, Gluck et Beethoven. Il rêva de diriger sa vie comme un musicien conduit un opéra

Adolescent, il ressemblait à beaucoup de personnages de ses contes, qui sont de fabrique plus fine que leur entourage, hantés par une image rêvée de la beauté, fascinés par toutes les formes d'une inaccessible liberté.

Pendant dix ans, il fut fonctionnaire. Sa famille, honnêtement, veillait sur lui et le préparait à une honorable carrière administrative. Un grand-oncle, notaire, le prit d'abord comme clerc, puis on l'envoya à Glogau, en Silésie, chez un oncle maternel, magistrat, frère de l'oncle « Malheur » et de la tante « Petit-Pied ». Si le désaccord fut moins vif avec ce nouveau substitut du père qu'avec l'oncle de Königsberg, le jeune homme ne tarda pas à préférer à la société bourgeoise de Glogau la compagnie des artistes locaux. Et, bien qu'il fût sérieusement attaché au protestantisme, il choisit ses amis parmi les catholiques : attiré de ce qui lui était étranger? ou rencontre d'une sensibilité mieux accordée à la sienne et plus favorable aux arts? Il s'embaucha même pour aider à décorer une église (d'où est né l'un de ses meilleurs contes, "*L'église des jésuites*"). Il se lia d'amitié avec un peintre italien, du nom de Molinari, qui l'initia aux secrets de son art et lui inspira cette nostalgie du Sud qui s'exprime si souvent dans ses écrits. Mais il ne devait jamais voir l'Italie de ses rêves, qu'il a pourtant si bien inventée dans "*La princesse Brambilla*", "*Doge et dogaresse*", "*Signor Formica*". Un voyage à Dresde lui permit d'admirer les chefs-d'œuvre de la peinture classique et lui laissa un souvenir inoubliable.

Il s'était séparé à grand regret de sa maîtresse, Cora Hait. À Glogau, il essaya de l'oublier en se lançant dans de médiocres aventures galantes ; puis, sans trop y croire, il se laissa fiancer à sa jeune cousine, Mina Dörffer. Sans doute est-ce auprès d'elle qu'il connut l'expérience si souvent prêtée à ses personnages d'artistes : l'illusion de l'amour exaltant le musicien ou le peintre, mais le détournant de son œuvre ; la jeune fille, parée de toute la poésie du monde, se révélant soudain, dès les fiançailles conclues, comme un être platement épris de sécurité bourgeoise, de vertus ménagères et de train-train familial. Il ne restait plus qu'à céder à la tentation du confort ou à prendre la fuite.

À l'âge de vingt-deux ans, Hoffmann quitta enfin la province et découvrit la grande ville, qu'il aima passionnément. Il suivit à Berlin l'oncle de Glogau et essaya pendant quelque temps de se plier aux exigences de la carrière administrative. Candidat au grade d'assesseur auprès d'un tribunal, il se fit des relations utiles. Mais le démon qui l'habitait et le rendait instable ne lui permit pas de céder longtemps à la loi de la réussite bourgeoise. Il ne tarda pas à s'introduire dans le monde des revues et des théâtres, qui était assez actif ces années-là à Berlin. Hoffmann peignit, dessina, composa un opéra-comique, "*Le masque*" qui traitait de double personnalité, d'occultisme, de folie, de faute héritée, et du diable, qu'il dédia à la reine Louise. Mais le directeur des spectacles, Iffland, refusa l'œuvre.

Nommé assesseur, Hoffmann fut renvoyé en province, à Posen, une petite ville de garnison dont la population était polonaise et catholique. Hoffmann, qui allait y vivre deux ans, appartenait donc au monde des occupants étrangers. Mais il se souciait peu de politique. Si l'on en croit sa correspondance, non seulement il exerça ses tâches de bureau, mais mena assez joyeuse vie en compagnie de jeunes Allemands qui fréquentaient les tavernes de la bohème artistique, qui, sous sa conduite, se livraient à toute espèce de farces et de mystifications. L'esprit de ce qu'il appela plus tard la « *scurrilité* », sorte de bouffonnerie agressive et quelque peu nihiliste, s'était emparé de lui. L'abus d'alcool contribua à aggraver son extrême nervosité, et il ressentit les premières atteintes d'une sérieuse maladie de foie. Il jouissait d'une manière de célébrité dans la petite ville de Posen où on joua de lui une cantate pour saluer le siècle nouveau et un opéra tiré de Goethe ("*Badinage, ruse et vengeance*") dont il ne nous reste que le titre.

Mais son désaccorc avec la société s'accrut. En 1801, il rompit ses fiançailles avec sa cousine, et s'attira ainsi la réprobation de sa famille. Et il réussit à s'aliéner les sympathies de ses collègues et de ses supérieurs hiérarchiques en faisant d'eux de cruelles caricatures, qui circulaient dans la ville. Ces impertinences, qui se reproduisirent tout au long de sa vie, lui valurent d'être envoyé en pénitence dans un centre moins important. Mais, avant de quitter Posen, il épousa une jeune Polonaise, Michaelina Trynski, dite Rohrer (il était d'usage de germaniser les patronymes), qui resta jusqu'à la fin une épouse très dévouée et très discrète. On ne sait pas grand-chose d'elle, sinon qu'elle était

infiniment patiente ; elle n'appartenait à aucun des deux types féminins qui peuplent son œuvre : petites bourgeoises encombrantes et dangereuses aventurières.

Exilé dans un bourg de trois mille habitants, presque tous Polonais, Hoffmann fut ramené à lui-même, faute de distractions et de tentations. Il commença à tenir son journal intime, écrit en partie en caractères grecs ou en abréviations, par souci d'échapper à la curiosité de Michaelina. Tout y était tristesse, ennui, incertitude. Plus que jamais, Hoffmann se demandait s'il ne devait pas abandonner la magistrature, qu'il exerçait officiellement mais sporadiquement, pour se vouer pleinement à l'art. Mais quel art? Était-il peintre, musicien, poète? Il n'arrivait pas à choisir. Il ébaucha deux opéras, "*Le rénégal*" et "*Faustina*", puis les abandonna. Les livrets, restés à l'état de fragments, sont informes et sans grand intérêt, si ce n'est qu'on y voit paraître déjà le goût des états pathologiques qui se développa dans certains contes.

À tout prix, il lui fallait sortir de cet exil. Il multiplia les démarches, sollicita l'intervention de ses amis, échafauda des plans. Puis, les réponses attendues tardant à venir, il reprit sa vie de café, prit l'habitude du punch, et connut de graves crises d'anxiété nerveuse. Il obtint enfin d'être nommé à Varsovie.

Avant de rejoindre son nouveau poste, il fit un séjour, le dernier, dans sa ville natale, en février 1804. Sa tante Sophie venait de mourir, et il craignait d'être frustré de sa modeste part d'héritage. Le journal des semaines passées à Königsberg est particulièrement pathétique. Les souvenirs montaient de toutes parts. Au théâtre, tous les soirs, il revit des visages, affronta ses anciens ennemis, reconnut les compagnons de sa jeunesse, déjà vieillis, embourgeoisés. Un jour, chez son oncle «*qui parlait interminablement d'un enterrement*» (celui de Kant?) il vit paraître une toute jeune fille «*belle comme les madones de Corrège*». C'était la fille de son ancienne maîtresse, Cora Hatt, dont il apprit du même coup la mort. «*Elle avait la grâce de sa mère; j'avais devant moi l'image idéale de Cora, telle que mes rêveries d'enfant me représentaient qu'elle avait dû être un jour.*» Mais, entouré de gens pesants et insensibles, il ne put lui dire un mot et, au moment du départ, lui tourna un compliment «*du plus mauvais goût.*». Il ajouta ce commentaire désabusé : «*J'ai voulu trop en dire ; quand j'ai tout mon temps, et aussi en rêve, je parle parfois fort bien ; je sais improviser mais, je viens de le dire, à condition d'en avoir le loisir.*» Tout Hoffmann est dans cette scène, avec sa candeur, sa gaucherie, son perpétuel sarcasme envers lui-même et son sentiment de l'échec.

Il avait alors vingt-huit ans. À cette date, il ignorait tout de la jeune littérature romantique, qui était en pleine effervescence à Iena, Dresde, Leipzig et Berlin. Lecteur fervent de Jean-Paul, de Sterne et de Cervantès, il mettait au-dessus de tout l'œuvre de Voltaire. Et pourtant sa vocation profonde le destinait à un art tout différent. Il n'eut que le malheur de ne pas connaître ses frères en esprit. C'est à Varsovie qu'il allait les découvrir.

Dans la capitale polonaise où, du fait de l'occupation prussienne, s'était créée une vie fort intense, Hoffmann eut la chance de retrouver son concitoyen, Zacharias Werner, et de lier amitié avec un jeune collègue juif, de quatre ans son cadet, Julius Eduard Hitzig, qui plus tard se fit libraire à Berlin et fut son premier biographe, comme celui de Chamisso et de Werner. Il y avait cinq ans déjà que Hitzig était à Varsovie, mais il faisait partie du groupe littéraire berlinois du "*Nordstern*" ("*L'étoile du Nord*") et il était resté en relations personnelles avec Schlegel, Chamisso, Fouqué, Rahel Levin. C'est lui qui lui révéla la littérature nouvelle, et qui lui fit lire Novalis, Tieck, les frères Schlegel, Arnim, Brentano, Gotthilf Heinrich von Schubert (l'auteur de "*La symbolique des rêves*" et des "*Aspects nocturnes des sciences naturelles*"). C'est Hitzig encore qui lui donna les œuvres de Gozzi et de Calderon. Ces lectures, relativement tardives, le marquèrent profondément, le révélèrent à lui-même et le mirent sur la voie de son œuvre personnelle.

L'influence de Zacharias Werner fut importante aussi. Hoffmann a tout ensemble admiré, envié et raillé ce personnage complexe, cabotin naïf, arriviste rusé, exhibitionniste religieux, en proie à toutes les exaltations de l'époque et capable des plus froids calculs. Werner étant depuis peu converti au catholicisme, qu'il interprétait d'ailleurs à sa manière, à son contact, Hoffmann, jusque-là mécréant ou du moins fort tiède, découvrit l'attrait de la religion et d'une ambiance de mystère.

À Varsovie encore, Hoffmann se passionna pour le théâtre et fit dix projets d'opéras, dans le même temps où il composait une messe solennelle, une symphonie, un quintette, des chansons à l'italienne. Il arriva à faire jouer à Varsovie l'opéra qu'il tira de la pièce "*Die lustigen Musikanten*" ("*Les joyeux*

musiciens”) de Clemens Brentano qui avait le même titre (des musiciens et chanteurs vagabonds vivent dans de mauvaises conditions et voient se dégrader leur état mental, en contraste ironique avec la tapageuse musique qu’ils sont obligés de jouer pour survivre). Mais, à Berlin, Iffland refusa “*La croix sur la Baltique*”, texte de Zacharias, musique d’Hoffmann, auquel on préféra un autre compositeur. Et Werner s’empressa de trahir son ami.

La musique ne fit pas oublier à Hoffmann la peinture. Il dessina beaucoup et décora de fresques le palais Mriszek, siège de “La société musicale” qu’il avait fondée. Mais, repris par son goût de la satire, il donna aux dieux égyptiens d’une de ses fresques les visages caricaturés des fonctionnaires dont il dépendait, ce qui ne fut pas sans lui attirer quelques ennuis. Il fit circuler d’autres portraits-charges de ses supérieurs, qui ont été conservés et sont parmi les meilleures de ses œuvres graphiques. Il avait le don de se rendre insupportable.

En dépit de ces multiples activités, il s’ennuyait à Varsovie. L’animation trop bruyante de la ville épuisait ses nerfs et il détestait de plus en plus son métier. Une fille, Cécile, lui est née en 1805. Il lui fallait vivre et ronger son frein.

Cependant, en novembre 1806, la Pologne fut détachée de la Prusse par suite de l’occupation par les Français. Pour la première fois, Hoffmann fit montre de sentiments politiques. Il refusa de servir les nouveaux maîtres. Il composa l’opéra “*Liebe und Eifersucht*” (“*Amour et jalousie*”) inspiré par l’œuvre de Pedro Calderón de la Barca. Mais, sans ressources, il dut, en juin 1807, quitter la Pologne. Il avait rêvé de gagner Vienne et l’Italie, mais, ces plans ayant échoué, il se replia sur Berlin, laissant au passage sa femme et sa fille à Posen.

L’année 1807-1808 qu’il passa à Berlin fut la plus misérable de toute sa vie. Dans la ville occupée par les troupes napoléoniennes, il ne parvint pas à se faire réintégrer dans les cadres de la magistrature, et c’est à peine s’il obtint de maigres subsides. Il lui fallut recourir à des amis, emprunter de l’argent, apprendre que les prêteurs se lassent vite. Plus d’une fois, il resta plusieurs jours sans manger, après avoir vainement frappé à toutes les portes. On raconte, sans qu’il y ait de preuves, qu’il eut alors une assez piteuse aventure galante avec une dame de la bonne société juive qui lui laissa en souvenir la maladie dont il devait mourir ; cette maîtresse tyrannique et tapageuse serait le modèle de la terrible conseillère Benzoni, dans “*Le chat Murr*”. C’est pourtant à Berlin qu’Hoffmann a composé l’une de ses meilleures œuvres musicales : les six cantiques pour chœur “a cappella”, dédiés à la Vierge. Dans “*Le chat Murr*”, il les attribua à Johannès Kreisler, le «*musicien fou*», image à la fois dérisoire et merveilleuse de Hoffmann lui-même, qui le hanta jusqu’à la fin de sa vie et domina “*Les Kreisleriana*”, “*Les fantaisies à la manière de Callot*” (1813-1815) et le roman “*Le chat Murr*” (1819-1821).

En août 1807, il apprit que sa petite fille était morte à Posen. Ayant mis une annonce dans un journal, il se vit proposer, en novembre 1807, l’emploi de «*chef de musique*» au théâtre municipal de Bamberg en Franconie. Mais sa nomination ne fut effective qu’en avril 1808, et son entrée en fonction fixée au 1er septembre suivant. Il lui fallut donc tenir plusieurs mois encore. Il les passa à Glogau, chez un ami d’autrefois.

En septembre 1808, il alla chercher à Posen sa femme que sa belle-famille ne laissa pas partir sans résistance, et l’emmena à Bamberg. Il y passa près de cinq années, qui furent décisives : il découvrit l’Allemagne du Sud, et pour la première fois il put se vouer à la musique. En 1809, il avait composé, en tirant le diable par la queue, toujours entre deux dettes, deux expédients, deux vins et deux maladies, neuf opéras, une messe, un “*Requiem*”, un “*Miserere*” et on ne sait combien de pièces pour piano et de musique de chambre. Mais, dans la pratique de cet art, il lui fallut bien constater l’insuffisance de sa formation première. Il se tourna donc vers la critique musicale et y trouva la voie de la création littéraire, sans pour autant abandonner la composition. Les circonstances opérèrent pour lui le choix entre les trois arts, qu’il différait depuis si longtemps. Ce fut vraiment la musique qui lui fit trouver son style d’écrivain, tandis que le dessin et la peinture passaient au rang de divertissements. Cependant, il créa des décors. Enfin, c’est à Bamberg qu’il a connu le grand amour de sa vie, amour sans espoir, qui le bouleversa jusqu’aux racines de l’être, et dont on retrouva l’écho douloureux dans la plupart de ses œuvres.

La ville de Bamberg était délicieuse, avec sa cathédrale austère et ses palais baroques, sa population catholique d’humeur assez gaie, bien différente de la bourgeoisie de Königsberg. Mais il y avait, là aussi, les servitudes d’un métier, le poids d’une situation matérielle mal assurée, des conflits avec

l'entourage. Mal géré par un certain comte Soden, le théâtre était en pleine décadence, et Hoffmann n'y conserva que peu de temps son poste de chef d'orchestre. Il lui fallut courir le cachet, enseigner la musique à des jeunes filles plus ou moins douées, subir les propos d'un monde prétentieux. De pénibles querelles opposèrent le nouveau venu au propriétaire du théâtre et aux musiciens de l'orchestre. Il se résigna à ne plus faire que les basses besognes, brossant des décors et dirigeant quelques répétitions. Les choses ne s'améliorèrent qu'en 1810, lorsque l'acteur Franz von Holbein et le docteur Marcus, deux de ses amis, reprirent le théâtre en mains. Pendant deux ans, il se dépensa avec enthousiasme. Il habitait, en face du théâtre et de l'hôtel de la Rose (celui qui est dépeint dans "*Don Juan*", avec sa chambre ouvrant sur une loge), une petite maison étroite, dans la mansarde de laquelle il s'était réservé un refuge. Il y travailla, assis sur le rebord de la lucarne, les jambes dans le vide, dans le voisinage aimé des chats de gouttière. Dans le plancher, il avait pratiqué une trappe, par laquelle sa femme lui faisait passer de la nourriture. À la fois compositeur, metteur en scène, chef d'orchestre, décorateur, librettiste, il était, de fait, le seul animateur de spectacles qui gagnaient la faveur du public. Et il se plut à faire jouer les œuvres qu'il préférait : celles de Shakespeare, Calderon, Gozzi, Kleist, Zacharias Werner, Mozart, Beethoven. Tout alla à merveille, jusqu'à ce que les aléas de la guerre, l'occupation étrangère, les difficultés économiques et le départ de Holbein compromirent de nouveau les destinées du théâtre.

Cette existence de travail fébrile était coupée de distractions. Il se fit beaucoup d'amis à Bamberg, au premier rang desquels il faut compter un médecin très cultivé, le docteur Marcus, un psychiatre qu'il interrogea passionnément sur les troubles mentaux, le docteur Speyer, et un étonnant marchand de vin, Kunz, qui fut le compagnon de ses beuveries avant de devenir son premier éditeur. Ce personnage énorme, dont il a tracé souvent la silhouette épaisse et qui payait ses auteurs, Jean-Paul comme Hoffmann, en tonneaux de vin ou de bière, ne manquait pas de sens littéraire. Il encouragea intelligemment les débuts de son ami.

Durant ses premières années à Bamberg, il a beaucoup composé : ballets, chœurs, prologues, opéras. Mais cette activité un peu désordonnée, et asservie à la demande du public, finit par le lasser. Il se tourna vers la critique musicale, à laquelle il ne tarda pas à donner un tour original, englobant ses commentaires dans une trame romanesque.

Cette évolution vers la littérature d'imagination ne se serait peut-être pas produite sans l'influence de la passion impossible, absurde, qui le saisit pour une de ses jeunes élèves, Julia Marc, fille de commerçants juifs, ravissante et très douée pour la musique mais qui n'avait que treize ans alors qu'il en comptait trente-quatre, qu'il était marié. Son journal, très succinct mais très précis, permet de suivre les étapes de cette banale histoire d'amour que, très tôt, il a, dans ses œuvres, élevé au rang de mythe tragique : la chère image de la femme-enfant revit inoubliablement, sous des masques souvent transparents, dans "*L'homme au sable*", "*Le vase d'or*", les "*Kreislarian*", "*Le conseiller Krespel*", "*Les aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre*", "*La princesse Brambilla*" et, plus encore, tout au long des pages du "*Chat Murr*". En butte à la méfiance de la mère, à la jalousie de sa femme, aux commérages de la petite ville, sachant son amour insensé et dangereux pour sa vocation d'artiste, il fut comme projeté dans un monde de symboles menaçants. Lui qui buvait déjà beaucoup, de désespoir but encore davantage, cherchant refuge dans l'alcool ou dans d'absurdes histoires galantes. Mais sa passion était la plus forte et il s'y livrait sans plus tenir compte des obstacles placés sous ses pas. Toute illusion s'évanouit pourtant lorsque la famille Marc fiança la jeune fille à un commerçant de Leipzig et qu'il vit Julia, qu'il croyait sensible à son amour, s'épanouir sous l'influence d'un autre. Incapable de se maîtriser, il se laissa aller à des scènes violentes, injuriant en public Julia et sa mère, puis se confondant en excuses, essayant plus tard de renouer des relations avec Julia mariée. Puis, désespéré, il s'efforça de transformer de trop pénibles souvenirs en une belle histoire d'amour idéal. Cette passion malheureuse fut suivie d'une période d'errance et de désespoir. Il en fut marqué durablement et une grande partie de son œuvre littéraire est née de ces conflits et de ces expériences.

En 1812, en hommage à son héros, Mozart, qu'il rêva d'égaliser, il remplaça son troisième prénom par Amadeus.

La séparation d'avec Julia Marc, la guerre, des maladies fréquentes le décidèrent à quitter Bamberg au début de l'année 1813, pour se fixer à Dresde, où on lui offrit un emploi de directeur musical.

Traversant l'Allemagne en guerre, il arriva à Dresde le 25 avril 1813 avec sa femme. Mais le responsable du théâtre, avec qui il venait de signer un contrat, s'était déjà replié sur Leipzig, et il se trouva seul dans la capitale saxonne. Il y passa un mois dans des conditions difficiles, assista le 8 mai à l'entrée de Napoléon, gagna Leipzig dix jours plus tard, revint à Dresde en juin et y demeura jusqu'à la fin de l'année. Son travail de chef d'orchestre de la troupe Seconda l'occupait beaucoup, mais il fut souvent interrompu par des accès de fièvre nerveuse et par les fortunes changeantes de la guerre. S'enflammant pour la cause nationale, il publia d'étonnantes caricatures anti-napoléoniennes. C'est à cette époque qu'il se lia d'amitié avec le père et l'oncle de Richard Wagner, ainsi qu'avec le docteur Kluge, spécialiste du magnétisme animal.

Durant ces mois pleins de menaces et d'événements graves, il réussit cependant à poursuivre son œuvre d'écrivain. Sous l'influence de Kleist, de Novalis, de Brentano, d'Arnim, mais aussi à l'imitation de moindres écrivains, Zschokke ou Apel-Laun, il inventa un genre de contes où la description minutieuse du réel s'ouvrait soudain sur le monde du mystère. L'étude du magnétisme animal et de la psychiatrie lui permit souvent de se servir de phénomènes psychologiques très exactement analysés pour suggérer l'intervention du surnaturel, divin ou démoniaque, dans la vie humaine. Ses premiers contes eurent pour thèmes la musique :

“Kreisleriana”

(1814)

Recueil de douze textes

“Johannes Kreislers des Kapellmeistermusikalischeiden”

“Les souffrances musicales du maître de chapelle J. Kreisler”

Nouvelle

Le fantastique compositeur de génie qu'est Johannes Kreisler souffre d'être obligé d'assister et de participer à un divertissement musical dans la haute société.

Commentaire

Johannes Kreisler, qui est le pseudonyme, le double transparent de Hoffmann qui, lui-même, fut, plusieurs années, durant, précisément ce chef d'orchestre à l'imagination incandescente, manquant de calme, avec des enthousiasmes et des répulsions violents et incontrôlés, artiste asocial, à la tenue négligée, aux manières extravagantes, paraissant toujours absorbé par sa musique et cependant attentif aux mille voix de la nature, connaissant la vertu rédemptrice de son art mais dont la raison parfois chancelle. Pour Hoffmann, qui le considère pourtant avec une pitié ironique et amusée, il représente le parfait musicien, ennemi de toute virtuosité inutile et de toute pédanterie académique. C'est d'une façon burlesque qu'est montrée la position typiquement romantique de l'artiste qui éprouve une nette hostilité à l'égard du bourgeois «philistin».

Dans les deux textes par lesquels débute la deuxième série, Hoffmann a soin de préciser que la simplicité fruste de la musique populaire est bien autre chose que l'insupportable mauvais goût des classes plus élevées.

“Ombra adorata”

Le texte porte sur la musique de Beethoven et exalte une voix de femme.

“La musique instrumentale de Beethoven”

Ces textes portant sur *“La cinquième symphonie”* et les *“Trios”* (opus 70) furent les premiers textes fondamentaux sur ce compositeur qui en eut connaissance seulement quelques années plus tard.

“À propos d'un jugement de Sacchini sur le prétendu effet musical”

Le texte aboutit à un parallèle entre l'opéra italien et l'opéra de Gluck, à l'avantage du second. Il contient de remarquables observations sur l'opéra italien, où l'auteur fait remarquer que, contrairement à l'opinion communément admise, la musique n'y a qu'un rôle secondaire ; subordonnée à la scène, elle demeure simple et élémentaire, pauvre en modulations harmoniques, afin de ne pas gêner la partie proprement scénique du spectacle. Prenant Mozart comme exemple, Hoffmann démontre qu'en réalité la doctrine musicale n'est jamais un embarras pour l'évidence scénique, le feu de l'imagination l'emporte sur la technique.

“Pensées sur la haute dignité de la musique”

L'une de ces pensées, particulièrement remarquable, expose une des idées chères aux romantiques : la fusion et la correspondance des sens et des arts, la *«combinaison des couleurs, des sons et des parfums»*.

“Le club musico-poétique de Kreisler”

C'est une fantaisie qui offre un traitement presque technique de problèmes musicaux, avec motifs humoristiques.

“Lettre d'adieu à un disciple imaginaire “

Les autres articles constituent une satire des mœurs musicales de l'époque. Sous le couvert de les approuver, l'auteur s'en prend aussi bien au bourgeois plein de bon sens qu'au professeur pédant. Cela nous vaut de lire quelques définitions passionnées de la conception romantique de la musique.

“Le parfait machiniste”

Sur le mode ironique, sont exposés les devoirs du metteur en scène et du scénographe.

Commentaire sur le recueil

À la manière de Novalis ou des frères Schlegel, Hoffmann faisait alterner des considérations, des réflexions critiques, des digressions, des fantaisies ou des fragments narratifs dans une suite de libres conversations artistiques qui portaient toujours sur la musique et dont le ton était surtout celui de la satire. On voit que la musique fut pour les romantiques une sorte d'initiation permettant de comprendre la voix secrète de la nature et de s'avancer ensuite, au-delà des sens et de l'intelligence, vers l'infini et le divin. Cette conception fut illustrée par la musique de Schumann qui subit très

nettement l'influence littéraire d'Hoffmann dans "Scènes de la forêt", "Kreisleriana", "Davidsbündlertänze".

Les "Kreisleriana" parurent en 1814 en un volume, après avoir été partiellement publiées dans l'"Allgemeine musikalische Zeitung".

En 1813, Hoffmann commença son premier roman, "Les élixirs du diable" dont il rédigea en un mois trois cents pages et il composa deux actes de l'opéra féerique "Undine" ("Ondine"), dont La Motte-Fouqué avait tiré le livret d'un de ses contes.

Au début de 1814, revenu à Leipzig, il se brouilla définitivement avec son directeur, Seconda, et se retrouva bientôt sans travail, malade et endetté, sans autre ressource que quelques collaborations à des revues musicales. À contrecœur, il chercha à rentrer dans l'administration prussienne et sollicita à cette fin l'appui de ses amis berlinois. Ce fut son camarade de jeunesse, Hippel, qui finit par lui rouvrir les portes de la magistrature, qu'il espérait avoir refermées pour toujours derrière lui. Mais il refusa d'être réintégré dans son ancien grade de conseiller ; il préféra n'accepter qu'un emploi subalterne, qui pouvait lui garantir l'indispensable sécurité matérielle sans l'empêcher de poursuivre son œuvre d'écrivain et de compositeur. Il rejoignit son nouveau poste de juge à la cour d'appel à Berlin en septembre 1814 où, ses fonctions officielles l'accaparant peu, il put se garder beaucoup de loisir pour son travail littéraire et publier sa première oeuvre :

"Phantasiestücke in Callots Manier"

(1815)

"Fantaisies à la manière de Callot. Pages de journal d'un voyageur enthousiaste"

Recueil de nouvelles, d'essais critiques et de dialogues en quatre volumes

"Jacques Callot"

"Musikalische Novellen"

"Nouvelles musicales"

Il s'agit de deux nouvelles.

"Ritter Glück, eine Erinnerung aus dem Jahre 1809"

"Le chevalier Gluck, souvenir de l'année 1809"

Nouvelle de 12 pages

Dans un café de Berlin, le narrateur, réagissant à de la musique mal jouée, entame une conversation avec un étrange vieillard à la physionomie inoubliable, soigneusement drapé dans un manteau qui dissimule la coupe désuète de son habit. Dans des phrases hachées et parfois confuses, il se met à parler musique, révélant une sûre compétence et une grande originalité de vues. Il raconte à son nouvel ami être allé dans le pays des songes. Cette première rencontre est suivie d'autres, attendues avec la même anxiété par le narrateur. Certain soir enfin, le vieillard, épuisé après une représentation de l'"Armide" de Gluck, à laquelle il a assisté en demeurant agrippé, de l'extérieur, à une fenêtre du théâtre, invite son interlocuteur à monter chez lui, une pièce meublée à l'ancienne et fort poussiéreuse. Là, se mettant au piano, il joue "Armide", improvisant des variations et bouleversant les rythmes avec une habileté diabolique, tandis que le jeune homme, abasourdi, doit tourner les pages complètement blanches de la partition. Enfin, le vieillard se précipite dans une pièce voisine et revient,

après une absence assez longue, pompeusement vêtu d'un habit de gala pour annoncer qu'il est «*le chevalier Gluck*».

Commentaire

Cette évocation savoureuse et colorée du grand musicien rénovateur de l'opéra, mort en 1787, est le premier conte connu d'Hoffmann qui a su créer autour de son personnage une fascinante atmosphère de mystère et de curiosité, la nouvelle s'achevant sur ces mots : «*Je suis le chevalier Gluck*» sans qu'il ait jugé bon d'ajouter aucun commentaire. Le texte contient le fameux discours des «*trois règnes : le réel, le fantastique, l'harmonie conquise*».

La nouvelle figure dans "*Anthologie de la peur*".

"Don Juan, aventures romanesques d'un voyageur enthousiaste"

Nouvelle de 16 pages

Le narrateur, seul et sans être vu, assiste par hasard, d'une petite loge d'avant-scène presque séparée du reste du théâtre et qui communique directement avec sa chambre d'hôtel, au "*Don Juan*" de Mozart. Une sombre épouvante l'envahit à l'audition de l'«*andante*», et l'allègre fanfare qui commence à la septième mesure de l'«*allegro*», résonne à ses oreilles comme le cri d'un forfait, comme l'expression de la lutte entre la nature et les puissances inconnues qui l'environnent pour la détruire. Il remarque la chanteuse qui interprète le rôle de donna Anna. Or, à l'entracte, elle apparaît dans la loge où il se trouve. Elle lui parle avec passion de son amour de la musique, et leur dialogue établit entre eux un lien mystérieux dans lequel amour et art s'entrelacent : elle dit le connaître, connaître un de ses opéras. Dans la suite du spectacle, il remarque qu'elle est devenue plus faible. Après le dîner, poussé comme par une force irrésistible, il retourne dans la loge et invoque, mais en vain, la belle donna Anna, ne parvenant qu'à éveiller un faible écho des instruments abandonnés dans le théâtre désert. Se laissant alors aller au fil de ses souvenirs et de ses pensées, il se sent enveloppé à l'improviste, vers deux heures du matin, par le parfum bien connu d'Anna dont il croit même entendre la voix. Le lendemain, par les propos superficiels échangés à la table d'hôte, il apprend avec une profonde consternation que la charmante cantatrice, qui avait la veille interprété avec tant d'enthousiasme et de passion le personnage de donna Anna, était restée évanouie pendant toute la durée de l'entracte, qu'au deuxième acte elle avait eu une crise de nerfs et qu'elle était morte à deux heures, heure où il avait senti sa présence, avait cru entendre sa voix s'élever dans le théâtre désert.

Commentaire

C'est une interprétation originale et typiquement romantique, d'une psychologie très libre et suggestive, du "*Don Juan*" de Mozart. Selon Carl Maria Weber, il a su, dans ces pages, «sentir» l'esprit musical de Mozart et le traduire avec une riche et ardente fantaisie. Musicien lui-même, Hoffmann prétendit recevoir de la seule musique le message intime de l'opéra. Dans ce rêve éveillé d'un spectateur remué en ses tréfonds par les accents sublimes qu'a fait entendre, juste avant de mourir mystérieusement, une interprète du rôle de donna Anna, la musique sert, en quelque sorte, d'occasion à un commentaire fantaisiste, riche de pénétrantes délicatesses et de touchantes audaces. Hoffmann fait ainsi passer, devant les yeux du lecteur, divers personnages de l'histoire fatale de Don Juan. Le personnage du grand séducteur est interprété par Hoffmann, à travers la musique mozartienne, comme un «demi-dieu» irresponsable des maux qu'il déchaîne en poursuivant à travers les femmes l'idéal inaccessible de la perfection, alors qu'il est plongé dans la cynique sensualité et dans la criminalité la plus effarante, précisément à cause de cette insatiable inspiration vers les choses élevées ; ses forces humaines n'arrivent jamais à le satisfaire et le livrent finalement aux forces démoniaques. Une figure féminine d'une grande beauté, celle de donna Anna, se détache de

toutes les autres et est dépeinte avec ferveur comme la force de l'amour qui purifie ; mais elle est perdue par le fait du pouvoir diabolique.

Pour la première fois, Hoffmann recourut à l'artifice de mêler la réalité à l'illusion.

La nouvelle figure dans l'anthologie "*Les vingt meilleures nouvelles de la littérature mondiale*".

"Die neuesten Schicksale des Hundes Berganza"

"Les dernières vicissitudes du chien Berganza"

Nouvelle

Dans le milieu bourgeois où le sort a placé le chien Berganza, l'art ne sert qu'à la vanité de la maîtresse de maison. Il a l'occasion de lui jouer un bon tour. Et quand, pour des raisons de convenances sociales, une pure jeune fille, Cécile, épouse un jeune homme corrompu et stupide, Berganza, par un stratagème, trouble la nuit nuptiale et tente de libérer la jeune femme.

Commentaire

Hoffmann poursuit le récit des aventures de Berganza fait par Cervantès dans sa nouvelle, "*Le dialogue des chiens Scipion et Berganza*". Berganza, devenant peu à peu son porte-parole, se livre à une violente satire de la famille de Julia Marc (représentée par Cécilia) puis à une sévère critique des écrivains et des acteurs de son temps. Plutôt qu'une nouvelle, c'est une rhapsodie des thèmes chers à l'auteur.

"Der Magnetiseur"

"Le magnétiseur"

Nouvelle

Un certain Albert, qui possède l'art de soigner par le magnétisme, s'en sert pour rendre une jeune fiancée docile à la volonté d'un garçon sérieux. Mais, devant l'autel, croyant qu'elle ne pourra survivre sans un lien spirituel avec le magnétiseur, elle s'évanouit et meurt.

Commentaire

C'est une des plus sombres histoires d'Hoffmann.

"Der goldene Topf"

"Le vase d'or"

Nouvelle

À Dresde, Anselme, jeune étudiant gaffeur dégoûté d'une vie pleine d'échecs, se promène tristement le long de l'Elbe, méditant sur une bêtise qui l'a laissé sans le sou, le privant du plaisir de participer à la joyeuse fête de l'Ascension, lorsqu'il est soudain envoûté par le regard au bleu profond d'un petit serpent, enroulé dans les branches d'un arbre. Cette étrange rencontre bouleverse le cours de sa vie, car c'est sous cette forme que s'est muée Serpentine, la ravissante, délicieuse et étrange fille de l'archiviste Lindhorst, lui-même un être mystérieux, se révélant tour à tour fonctionnaire royal et salamandre, autoritaire comme un monarque, énigmatique comme un magicien et toujours ironique. Or Anselme est partagé entre une aspiration au raisonnable bonheur bourgeois, qui est concrétisée pour lui dans ses noces avec la gracieuse Véronique, fille du directeur adjoint Paulmann, et une

impulsion non moins vive à une existence exceptionnelle et libre. En dépit de ses qualités profondes, il aspire à la Connaissance (l'extase mystique) qu'il a un jour entrevue et qui l'attire vers Serpentine. L'archiviste le guide, lui montre les épreuves à surmonter (copie de grimoires insensés), lui apprend que le monde réel est comme un enfermement dans une fiole de cristal, lui fait comprendre la grande unité du «*tout*».

Commentaire

Un des points de départ de cette nouvelle fantastique et grotesque, pleine d'une fantaisie très colorée et d'un charme un peu désuet, fut l'anecdote qu'avait racontée à Hoffmann le médecin des fous, son ami Reil. Il avait trouvé un de ses malades au bord de l'eau, regardant couler un fleuve et qui lui avait dit : «Je me demande si je suis la chose qui est là-bas, dans le courant, ou bien si je suis la chose qui regarde couler le fleuve.» L'aliéné de 1810 avait réinventé sans le savoir le fameux apologue de Tchouang-Tzeu, qui, ayant révé qu'il était un papillon, se demandait au réveil s'il y avait un papillon qui rêvait de Tchouang-Tzeu, ou si Tchouang-Tzeu était un humain qui rêverait à un papillon.

La nouvelle est assez caractéristique des nouvelles fantastiques germaniques de l'époque, quantité de détails issus de légendes populaires donnant au merveilleux son épaisseur et sa vivacité. On peut lire de deux façons différentes l'histoire de cet étudiant qui, inspiré par un désir d'évasion, est arraché à la réalité bourgeoise par la magie d'un monde enchanté, peuplé d'êtres irréels et bizarres.

D'abord, c'est la très plaisante histoire picaresque, pleine de rebondissements, aux personnages attachants, d'une vie de bohème dans l'Allemagne de 1813. Anselme est un étudiant un peu fou et très ivre, qui a des «visions» après avoir trop bu de la liqueur de Conradi, du vieux vin du Rhin, ou du punch, qui prend ses rêves pour des réalités, le feu du punch pour les flammes du Saint-Esprit.

Mais c'est aussi un conte énigmatique dont le malicieux Hoffmann lui-même a révélé le sens caché : «*La vie d'Anselme serait-elle autre chose que la vie dans la Poésie, à laquelle la sainte harmonie de tous les êtres se révèle comme le plus profond mystère de la nature.*» C'est le récit d'une quête initiatique qui séduit et envoûte, celle, sous la direction du gourou qu'est l'archiviste, d'un graal intérieur. Les «visions» de l'étudiant Anselme sont peut-être des révélations surnaturelles. Il serait alors un chevalier des Châteaux de l'Esprit à la poursuite de la Connaissance suprême, de l'«*Un*», à travers une alternance d'épreuves bien réelles et de plongées dans le surréel et l'onirisme au terme de laquelle les apparences quotidiennes dévoilent la surréalité qu'elles dérobaient. C'est peut-être l'exemple le plus parfait du fantastique hoffmannien, car le malicieux auteur nous entraîne de veille en veille et de rues en ciels, mais aussi du ciel aux rues, en se moquant de nous gaiement (et en se moquant lui-même) si nous lui accordons un crédit trop naïf. Le livre sacré est raconté par un clown profane, qui refuse que nous le prenions pour un sorcier ou un chaman, et qui nous nargue si cependant nous le prenons pour le premier venu. C'est l'état le plus naturel d'Hoffmann, qui nous empêche, avec sa danse perpétuelle entre l'ironie prosaïque et la foi au vase d'or, de nous reposer jamais : mystique qui dément ses illuminations par la pirouette du farceur, bouffon qui laisse entrevoir derrière ses pitreries et ses yeux «l'harmonie sacrée de tous les êtres». C'est cette dissonance géniale qui fait du «Vase d'or» cet inimitable capriccio en Amour majeur et en Humour mineur. Mais Çakyamouni sourit, Jésus plaisante, et les quêteurs d'absolu dissimulent souvent l'éclat de la sagesse derrière les éclats de rire.

Après avoir raconté les merveilleuses aventures d'Anselme, le narrateur apparaît sur scène et un signe d'égalité est établi entre les événements surnaturels et la possibilité de les décrire, entre la teneur du surnaturel et sa perception : le bonheur que découvre Anselme est identique à celui du narrateur qui a pu l'imaginer, qui a pu écrire son histoire. Et, du fait de cette joie devant l'existence, on ne parvient qu'à peine à le connaître.

Ce mélange permanent de réel et de surréel est magnifiquement conduit et ne se prend jamais trop au sérieux, en contraste avec le modèle avoué, «*La flûte enchantée*» de Mozart. Les aventures de l'étudiant Anselme se développent sur une série de plans dont les jeux de miroir et d'ironie machinés par le poète interdisent de jamais les distinguer nettement. La construction «à tiroirs» interdit délicieusement au lecteur de jamais poser ses pieds sur un sol assuré. Personne ici n'est ce qu'on croit qu'il est, mais personne non plus n'est réductible à autre chose que ce qu'il semble être, à son contraire ou à son double symbolique. La distance séparant les choses animées des choses

inanimées s'amenuise jusqu'à disparaître, atteignant à une extériorisation quasi musicale des images, des sons, des couleurs, des parfums et même des plus secrètes émotions. La voie qu'il lui fait prendre, classique dans la philosophie orientale et peu ou prou dans toutes les mystiques, est celle de l'union des contraires qui sont complémentaires, ici l'homme et la femme. Sa fille, le petit serpent vert, est le pôle féminin dont Anselme tombe amoureux, prélude à l'union charnelle et mystique. La scène finale de la douzième veille n'est rien d'autre qu'un accouplement mystique, dans la ligne du bouddhisme tantrique ou du "*Cantique des Cantiques*". Car "*Le vase d'or*" peut être considéré comme un livre sacré, une odysée spirituelle comme le sont le "*Livre des morts thibétains*" ou les mythes des religions archaïques.

La nouvelle est bien écrite, le style vif mélangeant intimement le réel (la Dresde du XIXe siècle) et la fable, dans l'esprit romantique un peu échevelé allemand.

"Abenteuer der Silvesternacht"
"Les aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre"

Nouvelles

1. "*La bien-aimée*"

Après Noël, chaque année, le narrateur, qui est Hoffmann, après avoir été emporté par l'allégresse générale, se sent empreint de tristesse, le diable lui réservant toujours un tour pour la soirée de la Saint-Sylvestre. Ainsi, celle où, invité à une réception chez «*le conseiller de justice*», il y vit Julie, la femme avec laquelle il avait été heureux des années auparavant, qui était partie et, maintenant, revenue, bien plus belle mais le traitant comme un inconnu. Voilà qu'on joue une musique exaltante qui le transporte, et il boit du punch. Julie se montre charmante et il est seul avec elle tandis qu'il entend «*l'Andante de la sublime symphonie en mi bémol de Mozart*». Mais entre «*une longue figure aux jambes d'araignée, aux yeux sortant de la tête comme ceux des grenouilles*», le mari de Julie avec lequel elle part.

2. "*Société au cabaret*"

Seul dans la rue froide le même soir de la Saint-Sylvestre, Hoffmann, voyant sortir d'un cabaret des militaires joyeux, y entre et demande de la bière et une pipe. Arrive un étranger qui demande lui aussi de la bière et une pipe et s'occupe de plantes qu'il dit être «*alpestres*» et pousser sur «*le mont Chimborazo*». Puis entre «*le général Souvarov*», un homme petit à «*la physionomie riante et juvénile*» mais qui, Hoffmann lui ayant tendu sa tabatière, s'écrie : «*Loin, loin d'ici, cet abominable miroir !*», son visage devenant un «*visage de vieillard, pâle, flétri, sillonné, aux yeux caves*». Les trois hommes conversent à bâtons rompus, mais à la mention d'«*un portrait qui est vraiment le reflet d'une image*», la fureur du petit homme de nouveau éclate et, menacé par le grand, il part en se targuant d'avoir encore son ombre, ce qui fait s'enfuir le grand dont Hoffmann comprend qu'il est Peter Schlemihl.

3. "*Apparitions*"

Hoffmann se réfugie dans une chambre d'hôtel où le miroir étant recouvert d'une toile, il l'enlève et y voit le visage de Julie. Mais, au même moment, il se rend compte que, dans le lit, se trouve le petit homme du cabaret, qui s'écrie dans son sommeil : «*Giuletta, Giuletta !*» puis, réveillé, s'excuse de son extravagance et lui fait constater que son image n'apparaît pas dans le miroir car il a donné son reflet à la femme aimée. Hoffmann se retrouve à la réception chez le conseiller de justice. Mais le petit homme le dissuade de boire et lui fait admettre que Julie est une femme qu'ont peinte Breughel, Callot, Rembrandt. Hoffmann est seul avec Julie, près de l'embrasser, quand s'interpose Schlemihl

qui s'écrie : «*Ceci est Mina qui a épousé Rascal*». Hoffmann croit avoir fait un rêve, mais sur la table se trouve le papier sur lequel le petit homme a écrit :

4. "L'histoire du reflet perdu"

Nouvelle de 39 pages

Un jeune Allemand, Érasme Spikher, ayant laissé en Allemagne sa femme, son enfant, va en Italie, objet de ses rêves. Dans un banquet d'artistes, il rencontre la courtisane Giulietta, dont il tombe passionnément amoureux, oubliant sa femme et son enfant qui l'attendent chez lui. Mais, un jour, il doit repartir. Cette séparation le désespère, et il en va de même pour Giulietta. Elle a pour compère un sorcier : le docteur Partout ; à l'instigation de celui-ci, elle demande à son amant de renoncer à l'image qu'il a dans le miroir. Elle «*serra Érasme plus vivement contre son sein et dit à voix basse : Laisse-moi ton image réfléchi par ce miroir, ô bien-aimé, elle ne me quittera jamais*». Et, devant la perplexité d'Érasme : «*"Tu ne m'accordes pas même ce rêve de ton moi, tel qu'il brille dans cette glace, toi qui voulais être à moi, corps et âme? Tu ne veux pas même que ton image reste avec moi et m'accompagne à travers cette vie qui sera dorénavant, je le sens bien, sans plaisir et sans amour, puisque-tu m'abandonnes?" Un torrent de larmes tomba des beaux yeux noirs de Giulietta. Alors Érasme s'écria, transporté de douleur et d'amour : "Faut-il que je te quitte ? Eh bien ! que mon reflet t'appartienne à jamais."*» Chose dite, chose faite : Érasme perd son reflet. Il ne voit absolument plus rien quand il se regarde dans une glace. À partir de ce moment, sa présence, en quelque lieu qu'il se montre, suscite la stupeur et les murmures. Au cours d'un voyage, il est accusé de ne pas avoir de reflet : «*Dévoré de rage et de honte, Érasme se sauva dans sa chambre ; mais à peine y fut-il entré, qu'on lui vint signifier de par la police, qu'il eût à se présenter dans l'espace d'une heure devant l'autorité avec son reflet intact et parfaitement ressemblant, sinon, qu'il eût à quitter la ville*». Quand il revient à sa femme, elle-même le repousse : «*Tu conçois d'ailleurs aisément que, sans reflet, tu seras, la risée de tout le monde, et que tu ne peux pas être un père de famille complet et dans les formes, capable d'inspirer du respect à sa femme et à ses enfants*». Érasme lui-même «*s'efforça de prouver qu'il était, à la vérité, absurde de croire que l'on puisse perdre son reflet ; mais que, le cas échéant, ce ne serait pas une grande perte, parce que tout reflet n'est qu'une illusion, parce que la contemplation de soi-même conduit droit à la vanité, et parce qu'enfin une semblable image divise le véritable moi en deux parties : vérité et songe*». Elle ne recommencera à l'aimer que lorsqu'il aura récupéré son image.

Commentaire

Hoffmann avait été emballé par "*La merveilleuse histoire de Peter Schelmihl*" ou "*L'homme qui perdit son ombre*". Il devint l'ami de l'auteur, Chamisso de Boncourt, et imagina d'écrire en collaboration avec lui. Mais cette histoire de double vécue fut un échec. Cependant, il en avait subi l'influence au point d'introduire des doubles dans une bonne dizaine de ses oeuvres. Hanté toute sa vie par des hallucinations où son double était l'un des personnages principaux, il fut sans doute, avec Jean-Paul, Dostoïevski, Stevenson et Pirandello, l'un des écrivains les plus concernés par ce thème. Les masques de carnaval et les acteurs de "*La princesse Brambilla*" sont doubles comme l'original et le portrait des "*Élixirs du diable*", les frères mimétiques du même roman, les sosies du "*Double*" et ceux (le maître de chapelle Kreisler et le peintre Ettlinger) du "*Chat Murr*" ; il y a des transferts d'actes dans "*Le coeur de Pierre*" et des transferts de responsabilités dans "*Les élixirs du diable*" et dans "*Le petit Zachée*". Mais le plus beau double est celui qu'il s'est donné en inventant Johannes Kreisler, allant jusqu'à écrire la vie de ce double, dont le manuscrit sert de papier buvard au chat Murr, un autre de ses doubles, quand celui-ci écrit son journal. L'effet de miroir (en allemand « Spiegel », d'où le nom « Spikher ») est un peu le même que dans "*Les aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre*".

Il composa cette nouvelle sur un thème voisin (l'ombre étant seulement remplacée par un symbole équivalent), Peter Schlemihl s'y trouvant cité à plusieurs reprises. Et il déploya un art littéraire beaucoup plus élaboré que son modèle : il remplaça les procédés du merveilleux par ceux du

fantastique, dont le plus saisissant, le récit en miroir, contribue à donner à cette histoire une dimension d'irréalité tout à fait lancinante. Que les autres personnages ne s'étonnent pas autrement de l'absence du reflet (ils trouvent cela plutôt malséant que surprenant) nous fait supposer que cette absence ne doit pas être prise à la lettre. Peu à peu, au cours des différentes aventures qui arrivent à Érasme, une certaine interprétation de l'événement surnaturel est suggérée. Le reflet s'identifie parfois à la dignité sociale. Dans le même temps, il nous est suggéré que le reflet désigne simplement une partie de la personnalité (et dans ce cas, il n'y aurait rien de surnaturel à le perdre). On peut aussi donner un sens allégorique à ce reflet perdu, mais cette interprétation demeure isolée, non soutenue par le reste du texte. Le lecteur a donc bien lieu d'hésiter avant de l'adopter.

L'auteur, dans cette nouvelle comme dans tout le recueil, se donne comme un simple «*éditeur*», et le narrateur qui prend alors la parole nous livre aussitôt une expérience déchirante, la rencontre avec une femme qui l'a aimé et ne veut plus le connaître, avant de laisser la plume à un autre homme, qu'il vient de rencontrer et dont la confession occupe l'essentiel du texte. Tout se passe comme si l'auteur, ne pouvant se résoudre à parler en son propre nom, passait le relais à des doubles successifs ; moyennant quoi le lecteur bascule irrémédiablement dans le cauchemar et s'aperçoit à peine que tout cela aboutit à un conte folklorique dans le style de Chamisso, à la conclusion presque raisonnable.

Jean-Paul, dans la préface du recueil, salua avec joie cette oeuvre qui promettait à l'Allemagne «une floraison de cet humour si vigoureux en Angleterre».

La nouvelle figure dans l'anthologie "Histoires de doubles".

Ces premiers livres d'Hoffmann furent publiés par Kunz, à Bamberg. L'habile préface de Jean-Paul attira bientôt sur l'auteur l'attention de tous les Allemands. Il obtint un grand succès et une manière de célébrité qui le fit passer de l'activité de critique musical et d'essayiste, qu'il avait jusqu'alors surtout exercée, à celle de conteur, à laquelle il se consacra entièrement par la suite. Les revues et les almanachs sollicitèrent sa collaboration, les écrivains berlinois lui firent fête. Désormais, tout ce qu'il écrivit fut publié aussitôt, et il se laissa parfois aller à une production facile. Et pourtant, c'est de ces dernières années que datent quelques-unes de ses œuvres les plus incontestables.

“Die Elixiere des Teufels“

(1816)

“Les élixirs du diable”

Roman

Un capucin, Frère Médard, sur qui pèsent, comme une fatalité, les fautes non expiées de ses ancêtres, succombe au pouvoir d'un mystérieux élixir, conservé parmi les trésors de son couvent. Alors qu'il est entraîné dans les griseries de la vie terrestre et qu'il est devenu incapable de résister à l'appel de ses sens, les vapeurs de l'élixir diabolique ayant annihilé en lui toute volonté, le prieur de son couvent décide de l'envoyer à Rome en ambassade. Médard est engagé dans une série d'aventures toujours de plus en plus compliquées. Brûlant d'une passion sacrilège pour Aurélie, jeune femme en qui il reconnaît l'«original» d'une sainte Rosalie peinte sur l'autel du couvent de Saint-Tilleul, où, tout enfant il venait prier, il se sent également attiré par le coupable amour qu'il éprouve entre les bras d'Euphémie, belle-mère d'Aurélie. Il en arrive à commettre un double crime, tuant Euphémie et le frère d'Aurélie, Hermogen, qui se dressait sur son chemin. Il se réfugie alors dans une grande ville avec l'assistance d'un étrange coiffeur italien, Pietro Belcampo. Celui-ci connaît, on ne sait trop comment, le passé de Médard et réussit à le sauver, bien qu'un vieux peintre, qui l'a vu prêcher à l'église du couvent, le reconnaisse, et, le fixant d'un regard inexorable et justicier, l'accuse ouvertement d'être complice d'un homicide. Médard croit enfin trouver une vie paisible dans la solitaire demeure d'un garde-chasse, en pleine forêt.

C'est alors que, précisément, commence sa plus dramatique aventure. Il rencontre son sosie : un moine, qui lui ressemble en tout point et qui vient du même couvent que lui, chargé des mêmes crimes et des mêmes remords. Durant la nuit, ce moine dérobe le reste de l'élixir gardé par Médard, et manifeste un tel accès de folie qu'on l'emporte, pieds et poings liés, dans un asile de fous, à la ville voisine, résidence du prince Alexandre.

Le lendemain, Médard se rend, lui aussi, à la ville. Très vite, il réussit à s'introduire à la Cour et à obtenir la faveur du prince. Tout alors semble lui réussir, mais il rencontre Aurélie qui reconnaît, à son rire sardonique, l'assassin de sa belle-mère et de son frère. Médard est emprisonné. Une nuit, dans sa cellule, la terre s'ouvre subitement sous ses pieds, et, dans une lueur spectrale, le buste de son sosie, le moine fou, lui apparaît. Le problème se pose alors de savoir lequel des deux est le coupable : Médard ou le sosie? Ce dernier se charge de toutes les fautes. Médard retrouve, avec l'honneur, ses faveurs à la Cour. Il va atteindre le comble de ses désirs : Aurélie consent à devenir sa femme.

Pendant la cérémonie du mariage, son sosie est conduit à l'échafaud. À cette vue, Médard, hors de lui, avoue dans un hurlement qu'il est le seul coupable. Il s'enfuit dans les bois voisins, suivi de son sosie. Lorsqu'il revient à lui, il se trouve dans une maison de repos, en Italie, où l'a conduit Belcampo, encore une fois son sauveur. Guéri, il se rend en pèlerinage à Rome, et rejoint finalement son couvent. Au même moment, dans le couvent voisin de Saint-Tilleul, Aurélie prend le voile. L'ancienne passion se réveille, mais, désormais, Médard est le plus fort. Grâce à la pénitence, il sauve son âme et celle de ses ancêtres, et la paix règne dans son cœur : même la mort d'Aurélie ne peut la troubler.

Commentaire

C'est une sorte de pastiche du "*Moine*" de M.G. Lewis. Ce dernier peut, à bon droit, être considéré comme le roman noir (ou gothique) par excellence. Qu'il s'agisse des lieux (couvent, cryptes, châteaux, passages dérobés, etc.) ou des personnages (moines, nonnes, spectres, et même Satan en personne), rien ne manque pour en faire un archétype du genre. Hoffmann connaissait l'œuvre de Lewis et l'appréciait suffisamment pour faire dire à l'un des protagonistes : « *Je vis sur la table un livre que je ne connaissais pas. Je l'ouvris : c'était un roman traduit de l'anglais, "Le Moine" [...] Je l'emportai, je commençai à le lire, cette histoire extraordinaire me captiva.* »

Cependant, là où le roman terrifiant joue d'un décorum convenu, parfois proche du Grand Guignol, lorsqu'il se fait par trop caricatural, Hoffmann, qui travailla pendant deux ans à son roman, se révéla bien plus subtil. Il joue avec les motifs gothiques : il s'agit de l'histoire d'un capucin, comme chez Lewis, et on a bien droit à quelques cachots, à des apparitions fantomatiques. Mais ce jeu n'est que clin d'œil : ici point de sombres ruines, point de spectres sortant de leurs tombes ; au contraire, les châteaux sont entourés de parcs soignés aux allées ornées de statues à l'antique et de petits pavillons, les paysages respirent l'amour de la nature. Le récit est ponctué d'aventures cocasses, voire comiques, de réflexions sur l'art, sur la société. Rien d'horrifiant en somme, si ce n'est cette angoisse sourde qui vous prend au détour de certaines pages, angoisse née de ce léger décalage qui fait que, comme le héros à plusieurs reprises, on ne sait plus très bien où s'arrête le rêve et où commence la réalité, l'explicable et l'inexplicable, l'hésitation, qui est le fondement du fantastique entre une lecture naturelle et une interprétation surnaturelle des événements. Or, au début du roman, le prieur du cloître, où se trouve le frère Médard, gardien et victime des élixirs du diable, le met en garde contre la superstition et la croyance trop forte aux miracles, désamorçant ainsi une lecture surnaturelle qui semble s'imposer. À moins qu'il ne faille penser que tout cela n'est que songes ou élucubrations d'un esprit dérangé... Hoffmann laisse son lecteur dans cet entre-deux, au milieu de la croisée des chemins.

Cette ambiguïté, ce « *quelque chose de familier pour nous, et d'étrange tout à la fois* » (Hoffmann, "*Fantaisies dans la manière de Callo*") Freud le caractérisa ultérieurement comme l'« Unheimliche », « l'inquiétante étrangeté ». Dans l'essai éponyme, Freud, qui analysait longuement l'un de ses contes les plus célèbres "*L'homme au sable*", écrivit : « E.T.A. Hoffmann est un maître inégalé de l'inquiétante étrangeté en littérature. Son roman "*Les élixirs du diable*" déploie toute une panoplie de motifs auxquels on est tenté d'attribuer l'effet d'inquiétante étrangeté que provoque le récit. » Freud releva deux motifs principaux : le « motif du double dans toutes ses gradations et spécifications », en

particulier les phénomènes de «dédoublément du moi, division du moi, permutation du moi» et le motif du « retour permanent du même », qui n'est, en somme, qu'une forme « historique » du premier, le dédoublément se manifestant ici dans le temps et non simultanément.

Mais sont encore rassemblés dans le roman et portés à leur paroxysme d'autres grands motifs qui étaient chers à Hoffmann : de l'angoisse de vivre à l'ivresse romantique de la volupté, des «*aspects nocturnes de la vie*» au développement de la personnalité, des rapports qui unissent le réel et le rêve à la tendance au «*grotesque*». C'est précisément pour cela que le lecteur se sent désorienté. De l'idylle du début à l'action mouvementée de la première partie et à l'agitation dramatique ainsi qu'aux visions hallucinantes de la seconde partie, c'est partout et, à chaque instant, le souffle même de la poésie qui se fait sentir.

Mais Hoffmann a voulu exprimer trop de choses dans son œuvre : trop de sens religieux, moraux, esthétiques, tous les fruits de ses chimères et de ses méditations, tout l'arsenal romantique et réaliste de sa poésie, le dédoublément de la conscience, la folie, la télépathie. Il s'ensuit que l'ouvrage manque parfois d'unité et de cohésion. Le visage de Médard lui-même ne vit que par à-coups et on ne le reconnaît pas toujours d'un bout à l'autre du roman.

Ce n'est pas dans ce roman que Hoffmann fait preuve de la plus grande virtuosité du point de vue des procédés narratifs. Néanmoins une bonne partie de son art le plus achevé des ruptures et changements de ton, ainsi que son attrait pour le fantastique et un certain mysticisme est à l'œuvre ici.

Néanmoins, malgré ce qu'il contient de trouble, de confus et de forcé, ce livre est une des meilleures œuvres d'Hoffmann, en ce sens qu'il donne de nombreux aperçus sur son univers poétique et constitue un précieux témoignage sur sa personnalité inquiète et exceptionnelle.

Le 3 août 1816, la première représentation, au Théâtre Royal de Berlin, d'«*Ondine*» fut à la fois un sommet de l'existence d'Hoffmann et une date importante du romantisme musical naissant. L'opéra connut un grand succès, malheureusement interrompu par l'incendie qui détruisit la salle de spectacle lors de la vingt-cinquième représentation.

Hoffmann a beaucoup aimé la vie à Berlin, qu'il a dépeinte avec complaisance, et parfois sur le ton de la plus vive raillerie. Il fréquenta assidûment les tavernes du «Tiergarten» et de «Unter den Linden» où il croisait la bohème artistique, flâna dans tous les quartiers, courut les théâtres, les concerts et les expositions, fouilla les bibliothèques en quête de vieilles chroniques et de sujets romanesques. Après tant d'années d'existence provinciale et tant d'échecs, il se sentait à l'aise parmi la population plus alerte de Berlin, avec ses badauds, ses étrangers de passage et ses salons intellectuels. Les témoins de sa jeunesse, Hippel et Hitzig, étaient à ses côtés, et il se fit de nouveaux amis : le prestigieux Tieck, le doux Clemens Brentano, Arnim, énigmatique et lointain, et puis, moins éclatants mais plus accessibles, Chamisso le voyageur, l'aimable Contessa, La Motte-Fouqué. Il retrouvait ces derniers à la taverne Lutter et Wegner où se déroulaient presque quotidiennement les entretiens du «Club Sérapion», des «frères Sérapion» (nom choisi d'après le saint du jour), dont le but était d'improviser pendant leur réunion des récits à caractère fantastique. On y voyait paraître aussi, commensaux plus irréguliers, deux originaux qui séduisirent Hoffmann : le docteur Koreff, magnétiseur, psychiatre, conspirateur, fort versé en sciences occultes, que Heine et Balzac apprécièrent plus tard à Paris, et le prince de Pückler-Muskau, dandy et mystificateur qui en 1840 encore, à Vienne, devenu un vieux beau qu'eût aimé Barbey d'Aurevilly, devait éblouir Gérard de Nerval.

Cependant, la carrière administrative d'Hoffmann, qui se poursuivait avec régularité et qui lui valut de diriger plusieurs affaires importantes, fut mise en péril par son vieux démon satirique. Les autorités se sont émues, et il fut menacé d'un nouvel exil dans quelque bourgade perdue. Pour lui, ç'aurait été la mort. Il se débattit, mobilisa ses amis et ses protecteurs, protesta de son innocence. Mais il est probable qu'il n'eût pu se soustraire à de sévères sanctions si la brusque aggravation de son état de santé ne l'avait mis à l'abri de vengeances imminentes.

Dès 1816, en effet, ses accès de fièvre nerveuse se multiplièrent, et le tabès qui devait l'emporter fit de terribles progrès. Le surmenage, une imagination sans cesse exaltée, l'abus des boissons alcoolisées ont beaucoup contribué à ruiner sa santé. Ses lettres de l'époque berlinoise trahissent de

fréquentes dépressions morales et permettent de suivre les phases d'une incurable maladie intestinale. Mais il n'en écrivit que plus frénétiquement :

“Klein Zaches genannt Zinnober“

(1816)

“Petit Zachée surnommé Cinabre”

Roman

L'étudiant Balthazar, timide et romantique, aime Candida, fille du professeur d'histoire naturelle Mosch Terpin. Cette jeune fille pleine de bon sens, qui a lu «*plus que passablement*» et cultive avec assez de bonheur les arts d'agrément, se contente, pour ce qui est d'écrire, de tenir les comptes de la maison. Elle s'est mis en tête d'épouser le prince et ministre Cinabre, un nain difforme, à qui, par suite d'un malentendu la généreuse fée Rose a concédé le pouvoir exorbitant de bénéficier des mérites dont ont fait montre les autres en sa présence. En effet, Balthazar lit un de ses poèmes en public et c'est Cinabre que l'on complimente ; inversement, Cinabre fait une sottise et c'est à Balthazar qu'on la reproche. Balthazar et Candida s'aiment, mais Candida va épouser Cinabre qui n'est pas seulement incapable, mais méchant et satisfait de l'être. Cependant, cette injustice procure à Balthazar un puissant protecteur : le docteur Prosper Alpanus, qui est doté lui aussi de pouvoirs magiques. Entre le docteur et la fée s'engage alors une lutte qui va décider du sort de Cinabre ; l'un verse le café d'une cafetière et le café sort, mais les tasses restent vides ; l'autre en fait autant, mais le café ne sort pas et les tasses se remplissent. Pour finir, les deux forces se neutralisent. Le seul obstacle que doit surmonter Balthazar est constitué par le mauvais vouloir de Mosch Terpin, dont il exècre les expériences de physique qui lui paraissent comme «*une dérision et une insulte aux lois naturelles*». Un éclair lancé par la canne merveilleuse d'Alpanus donne au jeune homme la force d'agir. Avec quelques amis, il surprend Cinabre, alors que celui-ci s'apprête à épouser Candida, et lui arrache ses trois cheveux roux qui renferment tout son pouvoir magique. Il se sauve ainsi par un acte de volonté libérateur. Alpanus, qui se révèle être l'oncle de Balthazar, fait don à son neveu d'une riche propriété qui procure aux époux non seulement la possibilité de goûter les joies de l'amour, mais aussi un bien-être assuré.

Commentaire

C'est une autre histoire de double, un homme étant félicité pour les mérites d'autrui cependant que d'autres se voient reprocher ses propres sottises. Dans le fait que Candida épouse Cinabre, on décèle l'amère satire de l'auteur qui connut à diverses reprises semblable situation. Dans sa critique des expériences de physique, il reprenait la conception goethéenne.

Pour faire suite aux “*Fantaisies dans la manière de Callot*”, Hoffmann composa :

“Nachtstücke in Callots Manier”

(1817)

“Contes nocturnes dans la manière de Callot”

Recueil de huit nouvelles

“Le mage Sabbiolino”

Nouvelle

Commentaire

Hoffmann traitait pour la première fois le thème de l'amour excentrique.

“Ignace Danner”

Nouvelle

Un brave garde-chasse à la nombreuse famille est victime des ténébreux agissements d'une bande de voleurs et des manœuvres plus louches encore d'un nécromancien napolitain, Trabacchio qui a tué ses propres enfants pour leur arracher le cœur et recueillir le sang nécessaire à ses opérations de magie.

Commentaire

Tout le pouvoir de fascination que contient cette nouvelle vient du contraste entre la vie sereine et innocente du garde-chasse et la tragédie qui soudain la bouleverse.

“Die Jesuitenkirche”

“L'église des jésuites”

Nouvelle

En dépit de l'insuccès, un peintre est attaché pendant toute sa vie à la recherche de l'expression de l'obscurité et de la misère. Un jour, l'apparition d'une jeune femme extrêmement belle, en qui il croit reconnaître sainte Catherine, le libère de ce cauchemar. Pendant quelque temps, il peint des tableaux qui le satisfont. Mais, à partir du moment où la belle apparition devient sa femme, le charme cesse d'opérer, et le malheureux n'est plus capable que de produire d'humbles œuvres décoratives. Il en meurt.

Commentaire

L'élément le plus intéressant de la nouvelle est, sans contredit, l'analyse des œuvres du peintre et de son travail dans l'église des jésuites.

“Le sanctus”

Nouvelle

Une jeune cantatrice perd sa voix quand elle quitte l'Église pour exercer son chant de façon profane. Elle retrouve miraculeusement sa voix après avoir entendu l'histoire d'une jeune Arabe de Grenade. Elle se convertit et se fait remarquer à l'église par sa voix splendide. Retournée pour quelque temps à ses habitudes païennes, elle finit par se repentir et provoque, grâce à la beauté de sa voix, la conversion de nombreux Arabes. Elle meurt dans les bras de la reine Isabelle.

Commentaire

Dans cette légende s'affrontent le paganisme et le christianisme, Dieu et le démon.

“Das öde Haus”
“La maison désertée”

Nouvelle

Le narrateur, Théodore, un jeune homme, est étrangement attiré par une vieille maison décrépite, toujours fermée, dans une rue élégante en plein cœur de Berlin où il a vu ou cru voir à une fenêtre une femme jeune et belle, qu'il a rencontrée aussi à une fête. Il y pénètre et, en soufflant sur un miroir, fait apparaître l'image d'une femme jeune et belle. Il consulte un médecin qui conclut d'abord à une chimère, puis refuse de se prononcer : «*Au reste, je ne veux pas vous cacher que je n'ai pas éprouvé peu d'effroi, lorsqu'en me mettant en contact magnétique avec vous, j'aperçus aussi une image dans le miroir. Nous savons maintenant tous les deux que cette image était le portrait d'Edmonde.*» Cette apparition a guidé Théodore dans son explication de l'énigme qui n'a rien de surnaturel : le personnage d'Edmonde est au centre d'une obscure intrigue familiale. Il voit aussi la vieille tante d'Edmonde et découvre qu'elle est en train de l'hypnotiser alors qu'elle essaie d'hypnotiser le père de la jeune fille qui l'avait abandonnée quelques années auparavant.

Commentaire

Dans cette terrible histoire se mêlent l'amour et la folie. Les spectres d'Hoffmann sont d'autant plus effrayants, a très justement remarqué Heinrich Heine, qu'ils vont et viennent en plein jour, qu'ils se promènent sur la voie publique et se comportent comme chacun de nous.

“Das Majorat”
“Le majorat”

Nouvelle

Se mêlent une délicieuse histoire d'amour entre un jeune avocat musicien et la charmante baronne Séraphine qui partage sa passion pour la musique, et la chronique d'un sombre château hanté, avec son cortège de fantômes, d'apparitions, de crimes et de somnambules, qui est celui d'un vieux seigneur, haut justicier jovial et plein de bons procédés.

Commentaire

Dans ce conte, l'un des plus poétiques d'Hoffmann, tout l'appareil du fantastique est éclipsé par la vérité psychologique des divers personnages mis en scène. Par ailleurs, le grand château solitaire sur les rives de la Baltique, cerné par les bois de pins que hantent les loups, avec ses grandes salles où se donnaient des bals à l'époque de la chasse, est lourd de ce pouvoir de fascination qu'ont les rêves nés du souvenir et de la nostalgie.

“Das Gelübde”
“Le vœu”

Nouvelle

Le comte de Ramskay, jeune officier polonais chargé d'un message auprès d'une jeune femme, Herménégilde, dont le fiancé se bat contre les Russes, profite de ce qu'elle est en proie à une crise de somnambulisme, au cours de laquelle elle croit tenir dans ses bras l'absent, pour abuser d'elle. Ayant découvert la supercherie, elle succombe sous le poids de ce qu'elle croit être une faute, et l'expie de la manière la plus inhumaine. Elle porte sur le visage un masque de cire jusqu'à ce que son enfant soit né.

Commentaire

La nouvelle a été inspirée à Hoffmann par “*La marquise d’O*” de Kleist. Le contraste est remarquable entre la paisible maison du bourgmestre où se déroule l'histoire, et cette sombre tragédie, l'auteur ne laissant pas de donner des détails macabres.

“Das steinerne Herz”
“Le cœur de pierre”

Nouvelle

Le conseiller aulique Reutlinger, qui, par manque de confiance en soi et en la vie, a renoncé à épouser la jeune fille qu'il aimait et a subi alors une grave crise, s'oppose au mariage du fils de son frère avec la fille de son aimée, qu'il a adoptée, jusqu'à ce qu'il comprenne que cet amour est aussi pur que celui qu'il a perdu autrefois.

Commentaire

Le mariage avorté d'un homme et d'une femme étant réussi par leurs descendants, c'est la seule histoire joyeuse de tout le recueil. Cette idylle a pour cadre une maison quelque peu excentrique et se déroule au milieu de personnages secondaires, qui sont de plaisants fantoches.

“Une histoire de fantôme”

Nouvelle

Une jeune fille déclare être devenue «*l'apprentie*» d'un fantôme connu comme «*la femme blanche*» qui signale sa présence en faisant flotter dans les airs une soucoupe au même moment chaque nuit. Ses parents, qui sont inquiets, espèrent dissiper ses illusions en faisant retarder les horloges d'une heure, mais le fantôme apparaît tout de même à l'heure habituelle. Cet événement secoue la famille : la mère s'évanouit et meurt et la jeune soeur de cette fille devient folle, croyant qu'elle est elle-même «*la femme blanche*».

“Agafia”

Nouvelle

Le narrateur parle au groupe de ses amis du siège de Dresde où il a découvert qu'un mendiant de la ville et une simple d'esprit étaient des espions pour l'ennemi.

“Der Sandmann”

“L'homme au sable”

Nouvelle de 33 pages

Nathanaël, dans une lettre à son ami, Lothaire, lui dit rester éloigné de sa famille et de «*la gentille*» Clara, parce qu'il a éprouvé un grand trouble à la vue d'un marchand de baromètres qu'il a chassé. Il lui raconte qu'enfant on lui demandait d'aller dormir avant que ne passe «*l'homme au sable*», dont il entendait effectivement les pas lourds montant les marches. Sa mère lui dit bien qu'on ne parle d'«*homme au sable*» que parce que, à cette heure-là, les paupières des enfants se ferment comme si l'on y avait jeté du sable. Mais une servante prétendit plutôt que c'est un être féroce qui arrache les yeux des enfants pour les porter à ses petits qui ont leur nid dans la Lune. Impressionné, Nathanaël sentit, au fil des années de cette enfance sombre et désolée, la menace s'accroître ainsi que sa curiosité. Un soir, il se cacha dans le cabinet de son père et vit «*l'homme au sable*» en qui il reconnut l'avocat Coppélius, un habitué de la maison, hideux et même diabolique aux yeux des enfants de la famille. Lui et son père, qui lui portait beaucoup de respect, se livrèrent à d'étranges pratiques au-dessus d'un feu, Coppélius s'écriant : «*Des yeux ! Je veux des yeux !*» Nathanaël s'abattant sur le parquet et révélant ainsi sa présence, Coppélius voulut lui arracher les yeux, n'y renonçant qu'à la prière du père ; mais il dévissa et revissa ses membres. Nathanaël tomba alors gravement malade pendant plusieurs semaines.

Un an plus tard, au grand émoi de l'enfant, Coppélius revint, s'enferma avec le père dans le cabinet. Une explosion retentit et le père apparut mort. Coppélius, inquiet par la justice, disparut. Or Nathanaël confia à Lothaire que le marchand de baromètres est nul autre que Coppélius.

Dans une lettre de Clara à Nathanaël, elle lui révèle qu'il a envoyé à son adresse la lettre qu'il avait écrite à Lothaire, qu'elle a donc appris la «*chose épouvantable*» qu'il a connue dans son enfance. Mais, pour elle, qui a «*l'âme naïve, riante et sereine*», tout cela «*a pris naissance en lui-même*», Coppélius et son père se livrant simplement à des expériences alchimiques. S'il existe «*une puissance obscure*», il faut la combattre, il lui faut chasser de son esprit, par un fou rire, l'affreux avocat Coppélius et le marchand de baromètres Giuseppe Coppola.

Dans une lettre à Lothaire, Nathanaël se déclare pas vraiment tranquillisé, même si Coppélius était Allemand et si Giuseppe Coppola est italien. Il dit suivre des cours chez un professeur de physique nommé Lazzaro Spalanzani chez qui il a entrevu une femme magnifique dont on lui a dit qu'elle est Olimpia, sa fille qu'il tient enfermée.

L'auteur prend alors la parole pour, se présentant comme un ami de Nathanaël, apprécier le moyen des lettres qu'il a trouvé pour entrer dans cette histoire où intervient le merveilleux. Il révèle d'abord que Clara et Nathanaël étaient fiancés et qu'à son retour de G... il avait, semblait-il, auprès de cette jeune fille pleine de bon sens, oublié Coppélius. Mais, bientôt, il déclarait les êtres humains soumis à des «*puissances invisibles*» et voyait en Coppélius «*la force diabolique installée dans sa vie*». Il voulut alors initier Clara aux doctrines occultistes, mais ce mysticisme l'ennuyait. Il exprima dans un poème sa hantise d'un Coppélius ennemi de leur bonheur ; mais, quand il le lui lut et qu'elle l'invita à le jeter au feu, il la repoussa, la traitant d'«*automate*». Cela entraîna un duel entre lui et Lothaire qu'empêcha Clara : ce fut donc la réconciliation avant le départ de Nathanaël à G...

Habitant face à la maison du professeur Spalanzani, il pouvait contempler Olimpia qu'il voyait rester immobile. Il reçut la visite de Coppola et refusa d'acheter un baromètre. Mais l'autre lui proposa des yeux, de «*zoulis yeux*», sortant en fait de son sac de nombreuses lorgnettes et lunettes dont les

«regards» épouvantèrent le jeune homme. Il finit cependant par saisir une longue-vue de poche et la dirigea vers Olimpia qu'il trouva merveilleusement belle. Aussi l'acheta-t-il et revint-il à sa contemplation qui l'empêcha de terminer une lettre à Clara. Obnubilé, il voyait Olimpia partout. Il prit part à une grande fête chez Spalanzani où parut Olimpia dont on pouvait admirer «*les traits purs et les formes parfaites*» et qui jouait du piano avec raideur mais habileté. Du fond de la salle, il la contempla dans sa longue-vue et tomba amoureux d'elle. Il put danser avec elle, mais elle lui imposa son «*rythme infallible*». Il lui parlait, mais, le regardant dans les yeux, elle ne lui disait que : «*Ah ! ah ! ah !*». Alors que, la réception terminée, ils étaient restés seuls, il pensa à la légende de «*la Fiancée morte*», mais n'en continua pas moins à célébrer cette «*femme divine et céleste*» à la satisfaction amusée du professeur, à l'étonnement de ses amis qui la considèrent comme un être inanimé à la figure de cire : «*Sa marche est bizarrement cadencée, et chacun de ses mouvements lui semble imprimé par des rouages qu'on fait successivement agir. Son jeu, son chant, ont cette mesure régulière et désagréable qui rappelle le jeu de la machine*», dit l'un d'eux. Il fut près de se battre en duel avec Siegmund, parce qu'il trouvait «*cette poupée de bois incroyablement rigide et sans âme*» alors que lui avait perçu sa beauté parce qu'il a «*l'âme d'un poète*». Il oublia tous ses autres attachements pour se vouer à Olimpia à qui il pouvait, des heures durant, parler et lire ses oeuvres. Mais, le jour même où il vint faire sa demande en mariage, il assista à un combat entre Spalanzani et Coppola qui se disputaient le corps d'Olimpia, l'un disant avoir fait les rouages, l'autre, les yeux. Finalement, Coppola s'empara du corps dont Nathanaël vit qu'il n'avait pas d'yeux, que ce n'était qu'«*une poupée sans vie*», tandis que Spalanzani le poussait à aller rendre à celui qui lui avait pris «*son meilleur automate*» les yeux qui traînaient sur le sol. Le délire saisit alors Nathanaël qui s'attaqua au professeur avant d'être emmené à «*l'hospice des fous*». Tandis que Spalanzani était déchu de ses fonctions, un soupçon généralisé fit douter de la nature réelle de toutes les femmes. Mais, un jour, Nathanaël se réveilla comme d'un rêve pénible et profond, se sentit ranimé par un sentiment de bien-être infini. Toutes les traces de folie avaient disparu. Clara était à son chevet et il s'apprêtait à vivre avec elle quand, montant avec elle à «*la haute tour de l'hôtel de ville*» pour contempler le paysage, il prit sa longue-vue. La dirigeant sur elle, il crut voir la «*poupée en bois*» et voulut la jeter dans le vide, mais elle fut sauvée par Lothaire. Nathanaël, resté au sommet, vit dans la foule Coppélius qui disait en riant : «*Ah ! ah ! attendez un peu ! il descendra tout seul !*». Nathanaël s'arrêta brusquement, regarda Coppélius, et se précipita par-dessus la balustrade pour se briser la tête sur le pavé, tandis que Coppélius disparaissait. Quelques années plus tard, Clara jouissait du «*bonheur domestique qui convenait à son heureux caractère et à son goût de la vie*» avec un mari et deux enfants.

Commentaire

Ce qu'en Allemagne on appelle «*l'homme au sable*» est ce personnage mythique connu en France sous le nom de «*marchand de sable*». Certains ont cru que la source de cette histoire était à rechercher dans une page de Jean-Paul, mais on a ensuite démontré qu'Hoffmann avait puisé le sujet dans un recueil d'anecdotes du temps.

«*L'homme au sable*», l'une des nouvelles les plus angoissantes d'Hoffmann, qui oscille constamment entre le réel et l'imaginaire, le rêve et la réalité, le monde des humains et celui des automates, est à la fois un récit clinique et un conte fantastique. Le domaine de la folie et celui de l'étrange se touchent. L'habileté de l'artiste consista à remplir l'entre-deux. Le lecteur ne lit ni un conte désuet ni le récit d'un cas clinique. Il participe du dedans à la désagrégation d'une âme, il s'identifie au héros victime, il épouse son angoisse. Dès le début, les dés sont jetés : le sensitif et visionnaire Nathanaël n'a plus aucune chance d'échapper à son destin. Il est, pense-t-il, le jouet de puissances invisibles auxquelles il est vain de résister.

C'est une histoire de délire et, comme toutes les histoires de délire, elle fut écrite à la première personne pour permettre au fou de s'exprimer en toute liberté et à l'auteur de dégager sa responsabilité. D'où le recours par Hoffmann au subterfuge des lettres.

Le récit de l'étudiant Nathanaël, qui est à la fois séduit et menacé par «*la puissance obscure*», les deux explications contradictoires qu'on lui a données de «*l'homme au sable*» ayant eu pour résultat

que celle qui était rassurante n'a fait qu'aggraver l'inquiétude que lui inspirait l'autre, permet une double interprétation. Il se trouve que, par un curieux acte manqué, il a envoyé sa lettre à la personne vis-à-vis de qui il désirait et redoutait le plus d'être transparent : sa tendre et idyllique fiancée, Clara. Elle ne porte pas ce nom pour rien et entreprend aussitôt de clarifier la situation, avec beaucoup de perspicacité sans doute, avec même une certaine adresse à entrer dans son délire, mais surtout, hélas, avec la volonté bien arrêtée de démontrer et de convaincre, et avec l'effet invariable de toute psychanalyse sauvage : il s'est senti persécuté. Elle a désassemblé et assemblé des morceaux de son discours, d'une façon qui leur donne vie, certes, mais sous son contrôle. Selon elle, étant donné ses dispositions maladives exaspérées par de fâcheuses coïncidences, il n'est victime que de pensées morbides qu'il lui appartient de supprimer par l'exercice de sa volonté ; l'identification qu'il a faite entre «*l'homme au sable*» et Coppélius serait le produit d'une association d'idées dans l'esprit de l'enfant ; la mort du père serait un simple accident dû à une imprudence des alchimistes ; la ressemblance entre Coppélius et Coppola, la parenté de leurs noms, ne seraient que des coïncidences.

À cette vue relativement optimiste qui fait appel au courage et à la raison, Nathanaël oppose une conception pessimiste qui l'entraîne au découragement passif : «*la puissance obscure*» vient du dehors, elle est maîtresse du destin de ses victimes. Il veut voir un sens global là où Clara n'apercevait que des causes fortuites. Les associations d'idées deviennent des correspondances mystiques. Il sait trouver l'identique sous le dissemblable. Coppola et Coppélius sont un même individu : leurs noms s'apparentent (ils viennent tous deux de «*coppa*», qui signifie «*orbite de l'œil*»). Le premier arrache les yeux vivants aux enfants ; le second transmet cette vie aux êtres artificiels. Ils sont «*l'homme au sable*» dans son ambiguïté : tantôt arrachant les yeux des enfants, tantôt faisant d'objets inanimés, de lunettes, des yeux vivants. Nous rôdons sur la frontière inquiétante du vivant et de l'inanimé.

Curieux renversement du profond et du superficiel : là où la raison claire (défendue par Clara) voit des coïncidences, la pensée mystique et délirante, parce qu'elle croit saisir un sens unique caché sous la poussière du multiple, apparaît comme plus profonde. Clara, qui recèle des trésors de tendresse et d'intelligence, est traitée de «*vil automate*», alors que l'automate Olimpia, qui ne sait que répéter «*Ah ! ah ! ah !*» apparaît à Nathanaël insondable et sublime.

Cependant, il a tout de même été obligé d'assumer lui-même son récit pour garder un minimum de distance, ne fût-ce que par des digressions.

La frontière inquiétante du vivant et de l'inanimé se répercute dans la question des automates qui apparaît dès le début. Nathanaël, qui, curieusement, au début, repousse sa fiancée, qui tente de le rassurer en lui donnant une explication rationnelle de son anxiété, en lui disant : «*Loin de moi, stupide automate !*», tombe ensuite éperdument amoureux d'une poupée animée. Les automates sont des doubles des êtres humains qui font douter de la véritable humanité, et «*L'homme au sable*» est aussi une histoire de doubles. Voir construire des automates a amené l'enfant à se demander : «*Et moi-même est-ce que je suis vraiment autre chose ?*» Plus loin, se présente le cas d'Olimpia, être troublant que Nathanaël voit comme une fille adorable, au cœur d'or, à l'esprit profond, se demandant tout de même parfois si ce n'est pas un objet immobile et indifférent, dont l'œil fixe est à peu près l'équivalent d'un miroir : comme il ne se dérobe jamais, il peut le contempler à l'aise. Cette créature froide comme la mort est l'interlocuteur idéal pour un écrivain sensible ; elle lui inspire des sentiments extrêmes et des paroles sans suite, il ne prend pas garde au malaise des autres, et, d'ailleurs, il a oublié les autres et le monde extérieur lui-même, qui pour lui est parfaitement inintelligible. Pourtant, il va bien falloir qu'il se rende compte que l'objet de son amour est une machine, vouée comme le reste au morcellement et à la dislocation. Il lui semble alors que tout l'univers autour de lui est contrôlé secrètement par «*l'homme au sable*» et que tout chancelle.

La morale du conte est éminemment rationaliste, voire petite-bourgeoise, et c'est ce qui le rend terrifiant. Dans l'épilogue, Clara jouit d'un «*bonheur domestique*», d'une sérénité terre à terre, tandis que Nathanaël, victime des séductions troubles de la poésie et du mystère, s'est brisé la tête en tombant littéralement de haut.

Bien qu'elle soit teintée d'ironie, l'atmosphère du récit reste, dans son ensemble, effrayante et mystérieuse, grâce au style d'Hoffmann qui, dans la limpidité incisive de ses images et dans sa

désinvolture pleine de couleur, laisse affleurer un obscur sentiment d'angoisse qui n'est pas rare dans son œuvre.

Nathanaël, en fait Hoffmann, était déjà convaincu que bien des choses s'expliquent par la petite enfance. Voilà qui était une prémonition de la psychanalyse qui, voulant montrer que l'art et la littérature fantastiques sont choses sérieuses, qu'ils constituent comme le rêve, des transpositions imagées de préoccupations profondes, s'est beaucoup intéressée à "*L'homme au sable*" qui, étant l'une des trois ou quatre histoires les plus fameuses de toute la littérature fantastique, a inspiré des commentaires qui rempliraient une bibliothèque.

Freud, d'abord, dans l'un de ses articles les plus célèbres "*Das unheimliche*" (1919, "*L'inquiétante étrangeté*"), repris dans "*Essais de psychanalyse appliquée*", montra que le connu, le familier qui ont subi un refoulement peuvent devenir inquiétants lorsqu'ils refont surface. Nathanaël est amoureux de Clara. Mais le visage de Coppélius, aux traits de l'inquiétant «*homme au sable*», lui apparaît à chaque fois qu'il se rapproche d'elle. Il s'éprend alors d'une poupée car il lui est impossible d'aimer véritablement un être de chair. Le retour de ce souvenir familier qu'il refoule depuis son enfance l'en empêche. "*L'homme au sable*" illustre la fascination extrême que peut exercer sur un être le monde des automates, univers familier et rassurant de l'enfance qu'on ne voudrait jamais quitter : «cette poupée automate (Olimpia) ne peut être autre chose que la matérialisation de l'attitude féminine de Nathanaël envers son père dans sa première enfance». Mais l'automate est aussi inquiétant et fantastique, et seul le passage à l'âge adulte peut le rendre rationnel. Nathanaël refuse de franchir ce seuil ; son souvenir agit alors comme un trouble, une angoisse obsessionnelle qui le pousse jusqu'à la mort.

De plus, considérant la littérature comme une voie parmi d'autres pour pénétrer la psyché de l'auteur qui est le véritable objet à étudier, Freud ajouta sans transition : «E.T.A. Hoffmann était l'enfant d'un mariage malheureux. Lorsqu'il avait trois ans, son père se sépara de sa petite famille et ne revint plus jamais auprès d'elle». Ayant été un enfant malheureux, il aurait décrit les peurs de l'enfance.

On peut encore signaler les écrits de :

- J.-P. Bauer, "*Le marchand de sable*", dans "*Études freudiennes*", no 3-4 (1970) ;
- Hélène Cixous, "*La fiction et ses fantômes*", dans "*Poétique*", no 10 (1972) ;
- Sarah Kofman, "*Le double e(s)t le diable*", dans "*Quatre romans analytiques*" (1973).

Ces auteurs ont montré, par exemple, que la relation de Nathanaël avec le père est ambiguë ; qu'à côté du père mythique et maléfique, Coppélius, il y a le père réel, qui sauve les yeux de l'enfant, mais que Coppélius tue ; que Nathanaël aurait un complexe qui tirerait son origine d'une crainte névrotique du père ; qu'il souffrirait du complexe de castration, mais avec transfert de la crainte : il croit ses yeux menacés au lieu d'un autre organe important, comme la violation du tabou sexuel de l'inceste par Oedipe fut punie par la perte de ses yeux ; que l'alchimiste Coppélius et le marchand de baromètres Coppola menacent sa vue, autrement dit, le détourneraient d'une vie sexuelle normale avec sa fiancée.

Ces interprétations, outre leurs mérites propres, ont ceci de passionnant qu'elles se contredisent ; elles sont l'une à l'autre des délires qui sont venus se greffer à cette histoire de délire !

"*L'homme au sable*", le plus célèbre des "*Contes nocturnes*", avait été publié à part dès 1816, avant de faire partie du recueil.

Il a été adapté au cinéma par Georges Méliès : "*Coppélia*" (1900) et "*La poupée vivante*" (1908) ; par Ernst Lubitsch, "*La poupée*" (1919) ; par Powell et Pressburger, "*Les contes d'Hoffmann*" (1951).

“Prinzessin Brambilla : Ein Capriccio nach Jacob Callot”

(1820)

“La princesse Brambilla”

Nouvelle

En plein carnaval romain, Giacinta, charmante et laborieuse couturière, a fait une très belle robe pour une princesse. Elle la revêt par jeu et se donne l'illusion d'être aimée par un prince. De son côté, son amoureux, le vaniteux acteur Giglio, rêve de l'amour de la princesse Brambilla qu'il a vue défiler sur le Corso, suivie d'un cortège burlesque et bizarre. Giglio, désormais perdu dans ses songes, est aux prises avec mille aventures : il se trouve, ou croit se trouver, auprès de la princesse, danse avec elle, se bat pour elle contre un adversaire. Ses extravagances l'ayant fait chasser du théâtre, il est réduit à la pire misère, considéré comme fou et, comme tel, soumis à une saignée. Il est sauvé de la démence par l'abbé Chiari, qui l'incite à revenir à la scène pour y jouer un de ses drames, “Le nègre blanc”. Toujours à la recherche de la princesse Brambilla, Giglio pénètre dans le palais du prince Bastianello de Pistoia, où il demeure durant son séjour à Rome ; il se voit introduit dans une salle de marbre pourpre où, sur un trône d'or et d'argent, siège un petit vieillard en train de lire un énorme livre, tandis que des autruches lui font une garde d'honneur et que, tout autour de la salle, cent dames, belles comme des déesses, font de la dentelle au tambour. Giglio est découvert et, enfermé dans le filet que tressent les dames, il se retrouve pendu à la fenêtre. Mais il est libéré par le charlatan Célionati, arracheur de dents, et marchand de remèdes magiques, qui n'est autre que le prince Bastianello.

À travers une suite de tableaux rapides faisant alterner les décors enchanteurs du palais Bastianello et les conversations du café Greco, nous sommes conduits dans le pays d'Urdargarten, où le mélancolique roi Ophioch est guéri par la joyeuse reine Liris. Leur fille, la reine Mystilis, a été privée par un sorcier de l'intelligence naturelle et du sens comique (symbolisé par le lac d'Urdar), et réduite, comme les misérables humains, à l'aride raison. Mais Giglio Fava fait cesser l'enchantement de la reine Mystilis, grâce au théâtre qui est un merveilleux réservoir de cet humour qui assainit l'esprit, équilibre la vie, triomphe des fantaisies désordonnées et du raisonnement desséché. C'est pourquoi, lorsque le magicien Ruffiamonte chante son hymne à l'Italie : « *Italie ! Ô pays où l'azur dans les cieux / Allume à profusion les plaisirs de la terre...* », la salle même du palais Bastianello s'évanouit.

Il est minuit ; dans les rues de Rome, les gens reviennent du théâtre. Et c'est aussi du théâtre que reviennent, mariés depuis un an et plus amoureux que jamais, Giglio et Giacinta, tous deux acteurs sur la même scène. Un dîner succulent, dans la maisonnette modeste, mais propre et confortable, des deux époux, réunit autour de la table le tailleur Bescapi et le prince Bastianello ; ce dernier soulève le voile symbolique du récit et révèle son sens profond : la libération de l'âme par la joie et l'amour.

Commentaire

La princesse Brambilla, avec le prince Cornélio, représente le monde de la fantaisie et de l'illusion, n'apparaît jamais que fugitivement, dans un halo de féerie. Au passage, Hoffmann se livre, dans un chapitre, à une excellente caricature du théâtre des imitateurs de Métastase, grandiloquent et pompeux ramassis de réminiscences classiques et héroïques ; tandis que, dans un autre, il évoque la comédie italienne, à travers les aventures amoureuses du bon Arlequin avec la malicieuse Colombine.

Dans une brève préface, Hoffmann avait averti qu'il ne faut pas chercher dans ce conte un sens caché, mais qu'il faut s'abandonner « *au jeu hardi et capricieux* » « *d'une inspiration hallucinante* » dont maître Callot fut, avec ses gravures, l'unique inspirateur. En réalité, il y a plus ici qu'une simple fantaisie : à travers le jeu compliqué et souvent énigmatique des rapports intérieurs entre les personnages et leurs aventures, Hoffmann laisse transparaître une vérité morale et éducative. La nouvelle est surtout une histoire initiatique qui invite à la connaissance de soi. Le thème est la division de la personnalité, le dédoublement et, d'une manière plus générale, le jeu entre rêve et réalité, esprit et matière. Significativement, toute apparition d'un élément surnaturel est accompagnée par

l'introduction parallèle d'un élément appartenant au domaine du regard. Ce sont, en particulier, les lunettes et le miroir qui permettent de pénétrer dans l'univers merveilleux. Ainsi le charlatan Celionati proclame à la foule, après avoir annoncé que s'y trouve présente la princesse : *«Pourriez-vous reconnaître même l'illustre princesse Brambilla, quand elle passerait devant vous? Non, vous ne le pourrez pas, si vous ne vous servez des lunettes fabriquées par le grand magicien indien Ruffiamonte... Et le charlatan ouvrit une boîte dont il tira une quantité prodigieuse d'énormes lunettes»*. Les lunettes seules ouvrent l'accès au merveilleux. Il en va de même du miroir, cet objet dont Pierre Mabille indiquait justement la parenté avec «merveille», d'une part, et regard («se mirer») de l'autre. Le miroir est présent à tous les moments où les personnages du conte doivent faire un pas décisif vers le surnaturel (relation qui est attestée dans presque tous les textes fantastiques) : *«Tout à coup, les deux amants, le prince Cornelio Chiapperi, et la princesse Brambilla, se réveillèrent de leur profonde léthargie et, se trouvant sur le bord du bassin, se regardèrent avec empressement dans ses eaux transparentes. Mais à peine se sont-ils vus dans ce miroir, qu'ils se reconnaissent enfin...»*. La véritable richesse, le vrai bonheur (et ceux-ci se trouvent dans le monde du merveilleux) ne sont accessibles qu'à ceux qui parviennent à (se) regarder dans le miroir : *«Tous ceux-là sont riches et heureux qui, comme nous, ont pu se regarder et se reconnaître, eux, leur vie, et tout leur être, dans le clair et magique miroir de la fontaine Urdar»*. C'est grâce aux lunettes seulement que Giglio pouvait reconnaître la princesse Brambilla, c'est grâce au miroir que tous deux peuvent commencer une vie merveilleuse. La «raison» qui refuse le merveilleux le sait bien, elle qui renie aussi le miroir. *«Beaucoup de philosophes défendirent formellement de regarder dans le miroir d'eau, parce qu'en voyant ainsi le monde et soi-même à l'envers, on pouvait avoir des vertiges»*. Et encore : *«Beaucoup de spectateurs qui voyaient dans ce miroir toute la nature et leur propre image, jetaient en se relevant des cris de douleur et de colère. Ils dirent qu'il était contraire à la raison, à la dignité de l'espèce humaine, à la sagesse qu'on avait acquise par une si longue et si pénible expérience, de voir ainsi le monde et soi-même à l'envers»*. La «raison» se déclare contre le miroir qui n'offre pas le monde mais une image du monde, une matière dématérialisée, bref une contradiction au regard de la loi de non-contradiction. Chez Hoffmann, ce n'est donc pas le regard lui-même qui se trouve lié au monde du merveilleux, mais ces symboles du regard indirect, faussé, subverti, que sont les lunettes et le miroir. Giglio établit lui-même l'opposition entre les deux types de vision, ainsi que leur relation avec le merveilleux. Lorsque Celionati lui déclare qu'il souffre d'un «*dualisme chronique*», Giglio refuse cette expression comme «*allégorique*», et définit ainsi son état : *«Je souffre d'une ophtalmie, pour avoir trop tôt porté des lunettes»*. Regarder au travers de lunettes fait découvrir un autre monde et fausse la vision normale ; le trouble est semblable à celui provoqué par le miroir : *«Je ne sais quoi s'est dérangé dans mes yeux, car le plus souvent je vois tout à l'envers»*. La vision pure et simple nous découvre un monde plat, sans mystères. La vision indirecte est la seule voie vers le merveilleux. Mais ce dépassement de la vision, cette transgression du regard, ne sont-ils pas son symbole même, et comme son éloge le plus grand? Les lunettes et le miroir deviennent l'image d'un regard qui n'est plus simple moyen de joindre l'œil à un point de l'espace, qui n'est plus purement fonctionnel, transparent, transitif. Ces objets sont, en quelque sorte, du regard matérialisé ou opaque, une quintessence du regard. On trouve d'ailleurs la même ambiguïté féconde dans le mot «visionnaire» : c'est à la fois celui qui voit et celui qui ne voit pas, à la fois degré supérieur et négation de la vision. C'est pourquoi, voulant exalter les yeux, Hoffmann a besoin de les identifier à des miroirs : *«Ses yeux (ceux d'une fée puissante) sont le miroir où toute folie d'amour se réfléchit, se reconnaît, et s'admire avec joie»*. «*La princesse Brambilla*» n'est pas l'unique conte d'Hoffmann dont le regard est le thème prédominant : on est littéralement envahi, dans son œuvre, par des microscopes, des lorgnettes, de faux ou de vrais yeux, etc..

On y trouve cette fusion poétique du monde réel, du monde imaginaire et du monde mythique, qui est caractéristique des meilleures histoires d'Hoffmann. Baudelaire, qui voyait «*La princesse Brambilla*» comme le chef-d'œuvre du «*fantastiqueur*» allemand, y salua «*un catéchisme de véritable esthétique*».

“Die Serapionsbrüder”
(1821)
“Les contes des frères Sérapion”

Recueil de vingt-huit nouvelles

“Die Bergwerke zu Falun”
“Les mines de Falun”

Nouvelle

Un jeune marin, Elis, venant des Indes orientales, débarque dans un port de Suède. Sitôt descendu à terre, il apprend la mort de sa mère. Et, tandis que ses compagnons fêtent leur retour en festoyant de gaillarde façon, Elis, tout à sa douleur, se retire loin de tous. Il songe que, désormais, la vie de marin lui fait horreur, et, lorsqu'un vieillard qui l'épiait, devinant son drame, lui conseille de quitter la marine et de se faire mineur, il se range à cette suggestion. Quelques jours plus tard, il arrive aux mines de Falun. Son sentiment initial de désarroi devant cette vie souterraine est aussitôt dissipé par un amour subit et partagé envers la belle Ulla, fille du propriétaire de la mine. Ayant enfin acquis la maîtrise de son métier, Elis est sur le point de réaliser son rêve d'amour et de vie familiale, lorsque, soudain, l'étrange vieillard qui l'avait conduit à la mine réapparaît et, le guidant à travers des galeries inconnues, lui révèle les merveilles d'un monde souterrain, où règne la fascinante Reine de la Montagne. Déchiré entre son amour pour Ulla et la séduction magique de cet univers de rêve, le jour même de ses noces, tandis qu'Ulla l'attend ainsi que le cortège nuptial, Elis s'enfonce dans la mine, s'avance dans une galerie réputée dangereuse et redoutée de tous et disparaît dans un éboulement. Cinquante ans plus tard, on retrouve son cadavre, beau et apparemment intact comme au jour de ses noces. Ulla, qui n'a jamais cessé de le pleurer, meurt en l'étreignant, tandis que le cadavre se réduit en poussière entre ses bras.

Commentaire

C'est le fantastique et spectral remaniement d'une légende bien connue. On trouve, dans cette nouvelle, des scènes réalistes de la vie des marins et des mineurs, des types d'une saine humanité, comme Ulla et son père, contrastant, sans cependant le contredire, avec un monde de visions, de surnaturel attirant, d'hallucinantes obsessions, qui mènent le héros à sa perte.

Le conte inspira au Suisse Johann Peter Hebel (1760-1826) la légende “*Unverhofftes Wiedersehen*” (“*Rencontre imprévue*”), dont Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) tira le drame en cinq actes “*Das Bergwerke zu Falun*” (“*La mine de Falun*”), composé en 1899.

“Die Automaten”
“Les automates”

Nouvelle

“Die Brautwahl”
“Le choix d'une fiancée”

Nouvelle

Sa fille ayant trois prétendants, un bourgeois de Berlin avare et qui espère la marier au prétendant qui est le plus riche, donne à chacun un cadeau qui excite sa faiblesse personnelle et le dérouté.

Commentaire

C'est une histoire grotesque où adviennent les plus folles absurdités.

“Der Artushof”
“La Cour d'Artus”

Nouvelle

Toutes sortes d'ennuis surviennent quand un vieil homme insiste pour affirmer qu'il a peint il y a deux cents ans deux visages qui ont une ressemblance frappante avec le sien et celui d'un jeune homme de ses connaissances.

Commentaire

Dans cette amusante nouvelle, le mystère créé est détruit avec ironie par l'auteur lui-même.

“Rat Krespel”
“Le conseiller Krespel”

Nouvelle

Un père révèle à sa fille, une cantatrice, qu'elle souffre d'un mal pulmonaire qui rendrait le chant fatal pour elle. Il l'incite à choisir entre se marier avec son fiancé, un compositeur qui risque de la faire chanter et, par là même, mettra sa vie en danger, ou prendre soin de lui qui est âgé. Elle choisit de rester avec lui. Quand il entreprend de détruire un violon dont il prétend qu'il sonne comme la voix de sa fille, elle le supplie de n'en rien faire, mais il le fait quand même. Dans la nuit, sa fille meurt, et il rêve qu'elle s'unit au compositeur et qu'elle chante accompagnée par lui.

Commentaire

C'est un modèle de fusion parfaite entre pathétique et grotesque.

“Das Fräulein von Scudéry”
“Mademoiselle de Scudéry”

Nouvelle

L'action se déroule à Paris, à l'époque de Louis XIV et de Mme de Maintenon. Depuis un certain temps, et à plusieurs reprises, ont lieu de mystérieuses agressions : des gentilshommes, allant rendre visite à leurs maîtresses pour leur offrir quelque riche joyau, sont attaqués, volés et, le plus souvent, laissés morts sur place. Le peuple et la Cour s'en émeuvent, et le roi entend sévir contre les mystérieux assassins. Mais l'austère Mme de Maintenon juge qu'il ne convient pas de trop s'inquiéter pour des jouisseurs ayant voué leur vie à de galantes aventures. Mlle de Scudéry, estimée pour sa vertu et sa sagesse, interrogée par le roi, répond par une phrase qui a tôt fait le tour de Paris : «*Un amant qui craint les voleurs n'est pas digne d'amour.*» Quelques jours plus tard, elle reçoit en hommage un superbe collier de la part des «*Invisibles*», autrement dit les assassins dont elle a assumé involontairement la défense. À quelque temps de là, Cardillac, premier orfèvre de Paris, de l'atelier duquel sont sortis les bijoux régulièrement dérobés, est découvert assassiné. On accuse du

meurtre Olivier Brusson, premier artisan, fiancé à la séduisante fille de Cardillac. Enfin, après bien des vicissitudes et des coups de théâtre, on apprend que l'assassin n'était pas Olivier, mais Cardillac lui-même qui avait hérité de sa mère un funeste penchant au vol et ne pouvait se résigner à se séparer des bijoux qu'il avait conçus et exécutés. Mettant à profit sa force peu commune et usant d'un passage aménagé dans sa maison, il attaquait ceux-là mêmes à qui il venait de remettre les bijoux commandés, jusqu'au jour où un officier l'avait tué en se défendant. Mlle de Scudéry, qui s'était employée de toutes ses forces à sauver l'innocent Olivier pour le rendre à sa fiancée, reconnaît dans son protégé le fils d'une ancienne et fidèle servante.

Commentaire

Dans cette nouvelle historique qui est aussi un des premiers textes policiers de la littérature européenne, l'imagination fervente d'Hoffmann restitue aux yeux du lecteur diverses scènes de cette Cour fastueuse : le Roi-Soleil et Mme de Maintenon, les gentilshommes galants et dissolus, la mystérieuse «chambre ardente» où les magistrats de l'époque obtenaient par la torture les aveux des accusés. Le surnaturel se manifeste dans une fatalité entraînant l'être humain jusqu'au crime et dans le pouvoir hallucinant d'une manie.

En 1926, Paul Hindemith en tira un opéra intitulé "*Cardillac*" sur un livret écrit par Ferdinand Lion. Une ville est troublée par une série de meurtres. Le premier suspect est Cardillac, un joaillier et artiste d'une habileté insurpassée. Chacune des victimes a acheté une de ses oeuvres. Un marchand d'or soupçonne qu'elles sont les causes des crimes. Cardillac déclare avec fermeté que «Was ich erschuf, is mein» («Ce que je crée est à moi»). L'opéra est sec, allègre, riche de références.

"Der Schüler Tartinis" *"La leçon de violon"*

Nouvelle

Un professeur de violon fou...

"Le doge et la dogaresse"

Nouvelle

Commentaire

Cette romantique histoire se passe dans les sombres splendeurs de la République de Venise.

"Meister Martin, der Kufner und seine Gesellen" *"Maître Martin, le tonnelier et ses apprentis"*

Nouvelle

À Nüremberg, au XVIIe siècle, travaillent par amour, dans la boutique de maître Martin, trois apprentis tonneliers qui sont prétendants à la main de sa fille qui est belle et dont il a été prophétisé qu'elle épouserait seulement un tonnelier. Ils abandonnent tous, et un jeune argentier envoie un gobelet magistralement ouvré qui remporte l'approbation du père, malgré la prophétie.

Commentaire

C'est une peinture vivante de la vie à Nüremberg, au XVIIe siècle.

“Signor Formica”

Nouvelle

À Rome, le signor Formica, un vieux célibataire, qui est amoureux et jaloux de sa nièce qui est aussi sa garde-malade, essaie d'obtenir une dispense papale pour pouvoir l'épouser, même si elle aime un jeune artiste, le peintre Salvator Rosa. Il renonce finalement à son projet après que le célèbre mentor du jeune artiste l'ait menacé de mort.

Commentaire

La couleur locale ne manque pas dans cette farce burlesque, à l'atmosphère d'opéra-bouffe.

“La lutte des chanteurs”

Nouvelle

Un homme, qui a demandé l'aide du diable pour devenir musicien et courtiser la femme qu'il aime, participe à un concours entre ménestrels où perdre entraîne la mort. Il obtient qu'un esprit démoniaque prenne sa place, et espère gagner. L'esprit perd et s'enfuit, l'homme reste sans la femme aimée mais libéré des influences démoniaques.

Commentaire

Ce fameux récit fut la première origine du “*Tannhäuser*” de Wagner

“Vampirismus”

“La vampire”

Nouvelle de 16 pages

Le comte Hypolite, revenu d'un long voyage, reçut la visite d'une vieille baronne, parente éloignée de son père, qui était tenue à l'écart de la famille à cause d'«*une affaire criminelle de la nature la plus étrange où elle avait été impliquée*». Elle était accompagnée d'«*un être gracieux, ravissant enchanteur*», Aurélia, sa fille, qui fit aussitôt ressentir de l'amour au comte Hypolite. Serrant la main de la baronne, il se sentit comme saisi par un cadavre, mais, à cause d'Aurélia, il fut cependant heureux de la voir séjourner au château. Tandis que la baronne faisait «*des promenades nocturnes dont le cimetière était le but*», sa fille s'abandonnait au «*bonheur de l'amour*». Mais, le matin du jour fixé pour les noces, la baronne mourut, et Aurélia manifesta une anxiété qui ne la quitta pas quand eut lieu le mariage qui avait été retardé.

Interrogée, elle raconta avoir été soumise à «*l'influence et aux menées coupables de sa mère*» qu'elle abhorrait, craignant la voir surgir de sa tombe «*pour l'arracher aux bras de son amant et l'entraîner dans l'abîme*». À la mort de son père, cette femme, jusque-là éloignée, l'avait emmenée avec elle dans la capitale. La baronne y bénéficia de la protection d'un homme riche mais grossier qui poursuivait Aurélia, qui avait seize ans, de regards qui l'effrayaient et qui osa même une étreinte dont elle se dégagea. Sa mère voulant qu'elle lui cède, elle se prépara à la fuite, mais la baronne fut elle-

même assaillie par cet homme qui fut arrêté par des gendarmes qui le connaissaient comme un criminel, comme le fils du bourreau. La baronne dut alors quitter la capitale et c'est ainsi qu'elles passèrent par le château d'Hypolite, que se produisit la rencontre des deux jeunes gens, la baronne menaçant alors sa fille de «*la vengeance des enfers*».

La santé d'Aurélia se dégrada. Un médecin ayant diagnostiqué une grossesse et ayant évoqué «*les envies extraordinaires*» que connaissent les femmes enceintes, l'une étant allée jusqu'à manger son mari, elle connut une crise à la suite de laquelle elle refusa de manger. Cela durait depuis des mois quand le comte apprit que, la nuit, elle sortait du château. Une nuit, il la suivit jusqu'au cimetière où elle rejoignit «*un cercle effroyable de fantômes ou de vieilles femmes à demi nues*» qui dévoraient un cadavre. La voyant, le lendemain, refuser de manger de la viande, il éclata, la traitant de «*maudite engeance de l'enfer*». Mais, hurlant effroyablement, elle se précipita sur lui et, «*avec la rage d'une hyène, le mordit dans la poitrine*». Il la tua, elle expira au milieu d'horribles convulsions, et il «*tomba dans le délire*».

Commentaire

La nouvelle inspira à Baudelaire ses «*Métamorphoses d'un vampire*». Elle figure dans l'anthologie «*Nouvelles histoires de vampires*».

“Nussknacker und Mäusekönig” “Le casse-noisette et le roi des rats”

Nouvelle

Lothaire, un des «frères Sérapion», raconte une histoire.

Dans la maison du brave médecin de province Stahlbaum, on fête l'arbre de Noël. Les enfants se réjouissent à la vue des merveilleux cadeaux, spécialement de celui que leur a fait leur parrain, Drozelmeier, un curieux petit homme miraculeusement doué pour la mécanique, mais de qui les enfants ont peur, car il est mystérieux et bourru. Il leur a construit un château dans lequel les habitants dansent et se promènent au son de la musique. Mais le jouet mécanique ennueie bientôt les enfants. Fritz lui préfère ses soldats, et Marie, ses poupées. Mais Marie est aussi irrésistiblement attirée par un casse-noisette qui a la forme d'un petit homme habillé en hussard, aux jambes chétives. Son regard d'une douceur mélancolique conquiert le cœur de la petite fille. Quand la fête est finie, tous vont au lit : seule Marie s'attarde encore dans la chambre des jouets. Sur le coup de minuit, les jouets viennent à la vie, et, conduits par Casse-Noisette, livrent bataille à une légion de rats conduits par leur roi. Marie, tout d'abord épouvantée, intervient bientôt en faveur de son préféré qui est gravement menacé. Mais, au cours de cette lutte violente, elle brise la vitrine de jouets, et se blesse gravement. Pendant sa convalescence, le vieux Drozelmeier lui raconte une histoire fantastique.

La petite princesse Pirlipat a été ensorcelée par le roi des Rats, qui l'a rendue laide et infirme, pour se venger de sa mère, la reine, qui lui a refusé son habituelle portion de lard. Seul un jeune homme capable de briser avec les dents la très dure noix Kratakuk peut la sauver. Après beaucoup de recherches dans tous les continents, on découvre le jeune homme à Nüremberg. La princesse guérit, mais, malgré sa promesse, refuse d'épouser son sauveur, qui, frappé par le même maléfice, devient un pauvre rachitique avec deux petites jambes chétives.

Les combats nocturnes reprennent avec la guérison de Marie qui, pour apaiser la faim du roi des Rats et sauver Casse-Noisette, lui sacrifie ses meilleures friandises, ses livres illustrés et jusqu'à ses plus belles robes. Finalement, elle comprend que celui qui sauva la princesse Pirlipat est justement le neveu de son parrain, Drozelmeier, transformé depuis en Casse-Noisette. Mais, quand elle affirme énergiquement que Pirlipat a mal agi en refusant d'épouser son libérateur, le prodige s'accomplit, et Casse-Noisette devient un beau garçonnet, qui sera son époux.

Commentaire

C'est un conte pour enfants qui commence dans la couleur locale réaliste d'un milieu bourgeois et se termine dans le monde de l'imaginaire. Même le style de l'auteur reflète cette fusion de la réalité et du rêve. Lothaire déclare que, pour créer de telles œuvres, il faut posséder une âme limpide et sereine puisque, tout en s'élançant hardiment dans l'azur, la fable doit aussi contenir un solide petit noyau de bon sens et d'humanité. Le récit fantastique de Drozelmeier est un artifice de narration fréquent chez les romantiques.

La fable d'Hoffmann inspira à Dumas père un de ses nombreux récits pour enfants : *“Casse-Noisette”*. Surtout, le compositeur russe Piotr Ilitch Tchaïkovski reprit le thème pour un ballet portant le même nom, ballet en deux actes et trois tableaux, opus 71, qui fut représenté à Saint-Pétersbourg en 1892.

“Die Königsbraut”

“La fiancée du roi”

Nouvelle

“Das fremde Kind”

“L'enfant étranger”

Nouvelle

Un gentilhomme allemand sans fortune, mais intelligent et bon, d'accord avec son excellente femme, préfère que leurs enfants, Christiane et Félix, soient formés par les mille voix de la forêt, le murmure des grands arbres, le chant des oiseaux et la beauté des fleurs, plutôt que par un professeur et entre les quatre murs d'une école. Dans le verdoyant enchantement, le frère et la sœur grandissent purs, courageux, capables d'admirer et de comprendre. Des parents riches viennent en visite avec leurs deux enfants qui, pomponnés, peureux et bourrés de savoir comme des perroquets, sont la contrepartie de leurs cousins campagnards. Les jouets qu'ils leur offrent, au moment du départ, sont pour Christiane et Félix des objets de curiosité, puis bientôt de fatigue et d'ennui. En cette première heure de tristesse fait son apparition l'«*enfant étranger*», mystérieuse créature à mi-chemin du symbole et du fantastique, qui révèle aux enfants les beautés insoupçonnées de la nature et leur ouvre tout un monde de visions surnaturelles. Le «*Maître Encrier*», qui devient bientôt arbitre et tyran des pauvres enfants, est l'ennemi féroce et brutal de l'«*enfant étranger*» ; le conflit entre eux est donc inévitable. Les malheurs s'abattent sur Christiane et sur son frère ; leur père, bon et sage, meurt ; leur excellente mère doit quitter la petite maison de la forêt et s'en aller, errante, avec les orphelins ; mais l'«*enfant étranger*» réapparaît pour les guider vers de nouvelles joies.

Commentaire

Cette fable simple et profonde était destinée aux enfants, mais était moins adaptée à leur esprit à cause de la subtilité de sa trame. Hoffmann y a, avec bonheur, allié le monde fantastique au monde de tous les jours, donnant de celui-ci une interprétation malicieuse et réaliste. Il fut inséré plus tard dans *“Les contes des frères Sérapion”*.

“Le choix d'une fiancée”

Nouvelle

Commentaire

C'est un conte pour enfants.

“La guérison”

Nouvelle

Un vieux célibataire devient fou, croyant que la nature a enlevé le vert du printemps pour punir la profanation de la nature que commet l'être humain. Un jeune médecin, qui aime la nièce du célibataire, réussit finalement à lui redonner sa santé mentale. Par gratitude, le vieux célibataire institue le médecin administrateur de ses biens, lui assurant ainsi le statut social et la prospérité dont il a besoin pour pouvoir épouser la nièce.

“Des Vettters Eckfenster“
“La fenêtre d'angle de mon cousin”

Nouvelle

Un invalide enseigne au narrateur le bel art de l'observation grâce auquel on peut deviner de profondes informations à partir des plus petits indices.

“Die Räuber : Abenteuer zweier Freunde auf einem Schlosse in Böhmen”
“Le voleur”

Nouvelle

Une belle comtesse voue une dévotion hystérique à son frère qui est devenu un brigand.

“Die Marquise de la Pivardiere”
“La marquise de la Pivardière”

Nouvelle

Une fille, à qui son éducation a fait croire que l'amour rend folles les femmes et qu'une épouse doit se garder de toute passion, se rend compte avec tristesse de son erreur quand elle épouse un homme qui, prétendument, partage ses vues. Malheureusement, la froideur du mariage conduit le mari dans les bras d'une autre femme. Après le divorce, elle tombe amoureuse de son premier prétendant, qui est maintenant un moine insensible à ses charmes.

“Meister Johannes Wacht”
“Maître Johannès Wacht”

Nouvelle

Un père jaloux empêche le mariage de sa fille à un jeune avocat prometteur par crainte de la perdre complètement. Il voudrait plutôt l'unir à son fils adoptif qui est dérangé mais est un maître artisan comme lui-même. Il lui permet finalement d'épouser l'avocat après que celui-ci ait aidé le fils adoptif à se disculper de l'accusation à la suite de sa violente attaque qu'il a porté contre lui.

“Die Doppelgänger”
“Le double”

Nouvelle

Deux amis épousent deux amies. Une des femmes donne naissance à deux jumeaux identiques parce qu'elle a pensé à l'ami de son mari en faisant l'amour avec celui-ci. Les jumeaux grandissent et tombent amoureux de la même jeune fille qui, finalement, les repousse tous deux parce qu'elle ne peut pas le leur dire séparément. Un des jumeaux se console à la taverne tandis que l'autre se consacre à l'art.

“Der Elementargeist”
“L'esprit élémentaire”

Nouvelle

Un officier s'amourache d'une femme qui le soigne et le ramène à la santé après qu'il soit tombé de cheval près de son château. Elle se révèle être un esprit élémentaire, une salamandre, l'officier ayant eu une liaison spirituelle avec elle des années auparavant.

“Le diable”

Nouvelle

La nouvelle se divise en deux parties et juxtapose, sans établir de lien explicite entre eux, le dialogue de quelques amis écrivains, récemment guéris ou mélancoliques, tous psychologiquement troublés, et le récit diabolique que vient de composer Lothaire qui porte un intérêt esthétique à ce genre : «*Il est vrai qu'il y a dans les vieilles chroniques beaucoup de choses à l'usage des conteurs qui ont l'envie d'imiter [...] Théodore étant malade, je ne sais comment les histoires de Cyprien me revinrent à l'esprit, et je résolus de connaître aussi les histoires lugubres du temps passé et de les mettre en oeuvre.*» L'histoire écrite par Lothaire développe la notation d'un vieux livre : «*Dans cette année le diable se promena publiquement dans les rues de Berlin, suivit les enterrements, et se montra fort triste, etc.*» On ne croit plus au diable, mais la question dont le diable était la formulation subsiste, comme le suggère Théodore : «*Le diable joue, on le sait, dans toutes les chroniques, un rôle si important qu'on a peine à comprendre comment il se tient si coi aujourd'hui, à moins toutefois qu'il n'ait pris un autre costume qui le rende méconnaissable.*» D'expression codifiée du mal, il devient désignation de ce qui n'est pas nommé, la cause de la maladie, par exemple.

Commentaire

La séparation des deux parties de la nouvelle se justifie : la seconde est seulement surnaturelle, mais ce surnaturel a été implicitement et antérieurement problématisé par l'exposé des conditions de la création littéraire et par l'examen des dispositions d'esprit de l'écrivain-lecteur. Faire du surnaturel de la littérature, c'est déjà établir le fantastique. Le surnaturel est un mensonge, mais il a le pouvoir de quelque vérité, dès qu'il est l'instrument de l'écrivain.

Commentaire sur le recueil

Les nouvelles, de tons très différents et savamment alternées, publiées en quatre volumes, entre 1813 et 1821, sont reliées par un cadre narratif dont le titre est un hommage aux rencontres amicales d'Hoffmann dans les tavernes berlinoises avec six amis, dont Chamisso de Boncourt et La Motte-Fouqué, qui avaient adopté comme protecteur saint Sérapion, un ermite, prêtre et poète qui vécut dans une forêt, leur première réunion s'étant tenue le jour de sa fête.

Hoffmann fait raconter successivement chaque histoire par chacun et chacune est analysée par les autres.

Parmi les six compères, on reconnaît en trois d'entre eux (Ohmar, Vincent et Sylvestre) certains amis du poète. Avec le passionné musicomane Theodor, avec le capricieux et insatiable Lothaire, créateur de fables fantastiques ainsi qu'avec le bizarre Cyprien, qui collectionne des cas de folie ou des anomalies, nous découvrons trois aspects divers de la personnalité si complexe d'Hoffmann. C'est en effet à ces trois derniers qu'il fait raconter la plus grande partie de ses histoires, le seul lien qui les unisse étant dans le fait qu'ils parlent d'événements réellement advenus à l'auteur. La réalité, décrite avec un grand intérêt humain, se mêle aux phénomènes surnaturels, qui sont souvent les arguments de base, avec une inconséquence déconcertante qui rend les histoires fascinantes.

L'attention du poète est particulièrement attirée par les idées fixes et les manies des êtres humains, qu'il décrit sur un ton comique, sur un ton ironiquement ému ou sur un ton tragique. Sa fantaisie déchaînée se complait à créer aussi des fables fantastiques pour petits et grands. Plusieurs histoires, clairement situées dans le temps et dans l'espace atteignent une perfection qui n'est pas habituelle aux œuvres d'Hoffmann, et qui est due à un sens des figures, lequel exige un grand équilibre dans la distribution des rôles.

Les histoires sont séparées par des discussions sur la musique ou sur la littérature desquelles on déduit l'esthétique de l'auteur, «*le principe sérapionique*» qui anime toute son oeuvre (prééminence de l'imagination mais en liaison avec l'observation réaliste du monde) et par des anecdotes qui nous renseignent sur la vie des six amis.

Un intéressant portrait de Zacharias Werner, l'auteur de "*La croix sur la Baltique*", est tracé par Theodor qui, lors d'une de ces discussions, raconte la vie de ce dernier.

À partir de 1821, on vit apparaître chez Hoffmann les symptômes de l'ataxie locomotrice. Au début de 1822, les membres inférieurs se paralysèrent, puis les mains. Il dut dicter les derniers contes à sa femme ou à des secrétaires de fortune :

“*Lebens-Ansichten des Kasters Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler*”

(1822)

“*Le chat Murr*”

Roman

Il s'agit de deux oeuvres réunies en une seule.

On lit, d'une part, le "*Journal du chat savant Murr, philosophe et poète*" où il raconte en détail sa jeunesse (premières amitiés et premières amours, enthousiasmes et déceptions, soirées de ripaille avec ses compagnons, etc.) ; où il prononce l'oraison funèbre d'un de ses frères chats en commençant par : « *Qu'est-ce que le chat? Une chose fragile et périssable comme tout ce qui est né sur la Terre.* » ; où il fait part de sages ou ironiques considérations sur le monde des humains, monde qu'il observe, avec curiosité et non sans méfiance, à travers la personnalité de son maître : Abraham, qui, versé dans les sciences occultes et magiques, est ce maître Abraham qui tient un si grand rôle dans la vie de Kreisler. Conseiller du prince Ignar, il jouit auprès de lui d'une influence égale, sinon supérieure, à celle qu'exerce aussi la veuve quadragénaire du conseiller Benzon, étroitement liée au prince. Ce dernier, jadis souverain d'un royaume microscopique, vit maintenant dans son château de Sieghartsweiler, suivant la plus rigide et absurde étiquette, en exerçant des pouvoirs souverains sur sa cour fantôme, dernier vestige d'un monde fastueux.

On lit, d'autre part, des pages fragmentaires de "*La vie du maître de chapelle Johannes Kreisler*", qui sont employées par le chat comme papier buvard et insérées dans l'oeuvre par une prétendue erreur de l'ouvrier typographe. Le musicien Kreisler apparaît soudainement avec sa nature effrénée et sauvage, prompte aux enthousiasmes et aux découragements. Il effarouche la petite princesse, qui, malgré tout, se sent irrésistiblement attirée vers lui. Mais il suscite aussi l'admiration sans bornes et l'amour inconscient de Julia, la gracieuse fille de la veuve Benzon. Lui-même est attiré par la nature équilibrée de la jeune fille.

Commentaire

Ce gros roman baroque est l'ouvrage majeur d'Hoffmann et l'une de ses plus originales créations. Les expériences du chat Murr sont facilement transposables du monde des chats à celui des humains et, surtout, à celui des contemporains du poète. Mais la monotonie de son histoire du chat est rompue par le récit de la vie aventureuse de Kreisler, seul personnage réellement humain du roman, alter ego poétique de Hoffmann dont les douloureux accents de sincérité dépassent n'importe quelle intention satirique, si bien que l'on peut considérer l'oeuvre comme une autobiographie singulière, fantastique et discontinue de Hoffmann lui-même. Il y a dépeint sans ménagements la vie de cour, la sérénité petite-bourgeoise des « Aufklärer » et l'exaltation romantique alternant de manière burlesque.

Les considérations du chat, écrites sur un ton pédant qui tient de la bouffonnerie, arrêtent n'importe quel élan trop sentimental ou personnel de Kreisler, ou interrompent définitivement l'action, quand un mystère plus absurde que les autres nécessite une explication. C'est justement ce continuel changement de ton, du bouffon au satirique, de l'ironique au désespéré, c'est ce sens de l'imprévu, qui crée autour de l'oeuvre cette atmosphère de mystère et de sous-entendus si fascinante. La vigilante auto-ironie de l'auteur ne donne aucun répit à son personnage, de sorte que les aventures romantiques se suivent sur un rythme vertigineux et fantastique, jusqu'à l'interruption brusque de l'oeuvre, qui se termine sans que les nombreuses intrigues dispersées dans le récit convergent en un coup de théâtre, qui les justifie ou qui les éclaire. La satire naît aussi du contraste entre la gravité du ton et la banalité des expériences.

“Meister Floh, Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde”

(1822)

“Maître Puce”

Roman

Entre un jeune célibataire, qui regrette son enfance, et une femme âgée, qui désire la jeunesse éternelle, se livre une lutte pour une puce dont les piqûres permettraient de conserver sa jeunesse.

Commentaire

Cette histoire remettait en question les notions d'imagination, l'approche scientifique de la nature et certaines méthodes abusives de la police, Hoffmann n'ayant pas résisté au plaisir de caricaturer les fonctionnaires de la police.

Les mois qui précédèrent la mort d'Hoffmann furent atroces ; il souffrait sans cesse et assista à sa déchéance physique avec une entière lucidité. Sur les derniers feuillets de ses carnets, le mourant nota encore des projets : «*À ne pas oublier : pour un journal médical, les impressions étranges d'un malade qui s'observe lui-même avec acuité*» ou des rêves : «*La police enlève toutes les horloges des tours et saisit toutes les montres, parce que le temps doit être confisqué. Mais la police n'a pas pensé qu'elle n'existe elle-même que dans le temps.*». Jusqu'à la veille de sa mort, il travailla à un conte :

“*L'ennemi*”
(1822)

Nouvelle

Commentaire

C'est l'une des plus belles choses qu'Hoffmann ait écrites. La fin, évoquant l'agonie de Dürer, est une sorte d'autodiagnostic impitoyable, préparé déjà par les trois textes qui le précèdent.

Hoffmann mourut le 25 juin 1822, à l'âge de quarante-six ans, épuisé et infatigable, rongé par la syphilis comme Schubert et comme Baudelaire.

Il avait vécu une vie extérieurement triste car, parmi les «pas de chance» de la littérature, il fut l'un des plus défavorisés. Le théâtre où on jouait son “*Ondine*” brûla après quelques représentations. Il trouva un poste de directeur d'opéra mais en fut chassé après deux ans à peine. Il obtint une demi-sinécure à Varsovie, mais Napoléon occupa bientôt la ville. Il découvrit enfin sa vocation de conteur et d'écrivain, mais il mourut en plein essor de sa fantaisie, toute son œuvre littéraire ayant été écrite en moins de quatorze ans, durant lesquels il n'a jamais eu une seule journée paisible.

Appartenant à une génération de contestataires ardents qui ne voulaient pas faire de l'art pour l'art, mais de l'art pour la vie, il était doué d'un imaginaire qu'il jugeait lui-même «*excentrique*», si intense qu'il ne sut d'abord où donner de la tête. Car, musicien né mais sans formation stricte (le secret de sa grâce étant à chercher dans la filiation de Mozart où l'amour et la mélancolie font entendre leurs voix alternées), compositeur de musique de scène, critique musical, peintre doué mais sans métier, dessinateur de décors, écrivain qui trouva tardivement ses moyens d'expression, il fut le parfait exemple de cette étroite symbiose entre la littérature et la musique qui est l'un des traits du romantisme allemand.

Il savait ce qu'il en coûte de rêver quand il faudrait humblement travailler, il mesurait exactement la part de la patience dans l'éclosion de l'œuvre d'art. Personne n'avait autant que lui mis sa foi dans «*le démon des minutes heureuses*». Mais la vie et trop d'échecs lui avaient enseigné qu'il faut une longue pratique méthodique pour retenir ces minutes de grâce et pour métamorphoser en formes communicables les éclairs surgis dans la nuit. Il a goûté amèrement à des désillusions qui l'ont rendu à l'essentielle inquiétude de l'esprit. Il a appris que les plus hautes aspirations humaines doivent être assumées comme une vocation monastique, soustraites d'une part à la menace dégradante du confort sentimental, et d'autre part aux abîmes du songe sans consistance. Il a acquis une lucidité qui parfois dévoile à l'improviste les secrets de l'âme humaine, et cette angoisse surtout qui, par le moyen

souvent rudimentaire de l'invention fantastique, touche aux racines mêmes de l'existence. La vie d'un créateur n'explique pas tout, mais elle confirme ce que révèle l'œuvre.

Il n'a pas inventé le conte fantastique. Tard venu, il héritait d'une tradition qui, en Allemagne, remontait à Herder, dont Goethe avait été tributaire et dont Novalis avait élaboré la théorie. Mais le conte est vite devenu, sous ses doigts habiles, un genre original qu'on peut situer à mi-chemin du conte de fées populaire, lourd de significations implicites, et de la psychologie la plus moderne. Et son oeuvre constitue presque un répertoire des thèmes fantastiques. Les histoires bizarres qu'obéissant à son démon familier il s'amusa à agencer ont l'illogisme des songes et le caractère inquiétant des plus anciennes légendes. Mais, par instants, il ouvrit des aperçus surprenants sur ces mécanismes de l'inconscient qui, à son époque, n'étaient pas encore l'objet d'une science. Ce qui le caractérise le plus est bien plutôt cette manière d'entrecroiser les différents fils de la trame, de passer en permanence du grave au joyeux, du tragique au comique. Hoffmann, qui fut musicien, écrit comme on compose. Les thèmes se développent, se répondent, sont repris dans une autre tonalité. Le conte «nocturne» d'Hoffmann, à la différence de celui de Novalis, plus chargé d'intentions philosophiques, de celui d'Arnim qui est une redoutable machine à disloquer ensemble la réalité et le langage, de celui de Brentano qui berce d'illusions la tristesse d'un vieil enfant, est d'abord un compte rendu d'expériences personnelles.

Son art se caractérise par un réalisme minutieux qui exclut toute croyance en l'existence matérielle des spectres ou des fantômes. Il a quitté les pays de nulle part et jamais de la féerie. Ses personnages ont souvent le costume, les traits, le langage de ses contemporains. Les thèmes fantastiques ou merveilleux qui abondent dans son oeuvre servent au contraire à l'investigation de l'âme humaine. Prompt à soupçonner quelque supercherie derrière chaque histoire de revenant, il n'entend pas combattre la raison mais en marquer, souvent par un profond humour, les limites.

Est fréquent chez lui le motif de la répétition ou du double. «*L'homme au sable*» et bien d'autres récits sont construits autour de ce thème qui parfois devient la trame même de l'écriture, comme dans «*Le chat Murr*», où c'est le récit qui est double. Il est bien trop réducteur de lire Hoffmann au travers de ces seules thématiques.

Hoffmann est un croyant incrédule : il répète que tout est possible, que tout peut arriver, (parfois la merveille, et quelquefois l'horreur), qu'aucune porte n'est à jamais fermée, qu'à tout instant, dans la chambre où écrit le poète, peuvent entrer Don Juan, Donna Anna, un fantôme courtois, une apparition confondante, une femme un peu fée. Et, en même temps, il murmure à la cantonade (on ne sait pas si c'est pour se rassurer ou se retenir) : «Ce n'est pas vrai... Enfin, pas tout à fait vrai.» C'est qu'en réalité, en effet, dans ses inventions presque toujours il y a une explication rationnelle, concrète, aux apparitions, aux prodiges, aux paniques ou aux illuminations heureuses. Mais l'essentiel n'est pas dans la «solution», car la véritable clef, la seule explication valable du fantastique hoffmannien, il la suggère plus qu'il ne l'énonce : elle est toujours intérieure. Comme chez Goya, Baudelaire ou Freud, les monstres et les fées naissent du sommeil de la raison. C'est dans les replis de notre espace du dedans que surgissent les sylphides et les enchanteurs, que s'ouvrent soudain les espaces lumineux du «Wonderland» ou des paradis retrouvés. Mais tous ceux qui ont exploré sérieusement les domaines du moi profond, les «terrae incognitae» de l'inconscient, savent bien que la quête du royaume de lumière nous entraîne aussi à travers des zones d'ombres terrifiantes, que les enchanteurs y côtoient les revenants, que les créatures de clarté y voisinent avec les monstres et les vampires. Que l'aventurier de l'absolu s'envole comme Hoffmann sur les tapis volants de la musique, du vin et de l'imagination, ou comme Baudelaire sur les ailes du haschisch et de la poésie, ou comme Henri Michaux qu'il demande à la mescaline ou à d'autres poisons royaux de lui ouvrir d'autres yeux, c'est toujours à ses risques et périls. L'arrivée au sommet radieux du Château de l'Âme se paie toujours cher. Hoffmann, qui voulut conduire sa vie comme un opéra, savait bien qu'il lui faudrait aussi conduire son esquif dans des ténèbres et des grottes effrayantes. Toute recherche de la merveille qui nous absoudrait d'être nous fait découvrir en chemin l'horreur qui nous accable, d'exister. Le merveilleux est ambigu : il se nomme aussi le fantastique.

Son âme était sans doute partagée : on trouve chez lui la sérénité petite-bourgeoise et l'exaltation romantique qui alternent de manière burlesque. Dans ses contes, les figures les plus fantastiques

s'insinuent sans cesse dans la vie réelle. Il n'évita pas toujours le foisonnement facile des fantaisies sinistres. Entre le drame de ses personnages et l'émoi du lecteur s'interpose la silhouette de l'auteur, qui est homme habile et un peu farceur.

Ce conteur consent rarement d'aller droit le chemin d'une histoire. Il fut le maître du cappricio, de la rhapsodie, de la fantaisie. Sa voie royale est l'école buissonnière. Il excelle dans le détour et la parenthèse, intervient en souriant dans l'aventure qu'il narre, ouvre un dialogue soudain avec ses personnages ou avec son lecteur. Ses contes ont la liberté à la fois nonchalante et vivace des dialogues de Diderot. Il n'est jamais là seulement où il est, il a le rire aux yeux quand on croit qu'il va avoir la larme à l'œil, il persifle quand on le croit déchiré, il nous fait grand-peur et se moque en sourdine, il frissonne et plaisante. Dans son œuvre s'accomplissent les noces surprenantes du merveilleux (qui souvent vire au noir et devient fantastique) avec l'ironie.

Il fut aussi un maître de l'humour qui se fait bon enfant, sourit, ironise, interpelle le lecteur que ces procédés rassurent. Quand il chante une mélodie aux couleurs sombres et angoissantes, il la parsème de dissonances malicieuses, il fait courir le long de la ligne mélodique un accompagnement narquois ou railleur. Pour lui, vivre la vie réelle serait intenable si nous n'avions pas la ressource de nous moquer de ce qui nous écrase. L'homme mortel peut au moins se railler de la mort, et puisqu'il n'a que soi, sourire au moins de lui. Mais l'autre vie, celle qui est ailleurs, au-delà de la «*porte d'ivoire*» des songes dont parle Hoffmann, il faut peut-être aussi pour la supporter, quand on y atteint, les ressources désespérées et dansantes de l'humour.

Certes, il lui arrive de philosopher ; mais il s'y entend mal et se perd un peu dans ses propres élucubrations. Certes, il entreprend, lui aussi, une œuvre de désorientation systématique, mais il ne mène jamais le jeu bien à fond : trop de tendresse, trop d'inconsolable regret le retiennent à mi-chemin de la destruction radicale des certitudes courantes. Et, s'il prend plaisir à bâtir des contes pour enfants, ce n'est jamais sans que survienne tout à coup un esprit de raillerie, d'exaltation intellectuelle ou de désespoir qui arrache les personnages à l'univers de l'enfance et les confronte à d'assez dures réalités.

Si, dans le conte traditionnel, tout l'art des narrateurs anonymes tend à exorciser l'épouvante, chez Hoffmann, au contraire, rien n'est jamais concilié. Tout le sens de son œuvre est de faire apparaître les insolubles conflits de l'existence, non pas d'y trouver un apaisement, et moins encore de chercher une voie d'évasion. Plus il alla, à travers une vie agitée, abreuvée de mécomptes, et plus il attesta, par ses inventions extraordinairement libres, qu'il fallait tourner le dos à l'appel des sirènes et préférer aux songes vains la réalité rugueuse. Son propos est plus compliqué qu'il ne paraît d'abord. Choisir le réel, ne pas se perdre à la poursuite des ombres, il est trop évident que pour lui cela ne veut pas dire qu'on doive se satisfaire des succès de ce monde, du confort offert à qui le souhaite vraiment, ou d'aucune sorte d'établissement. Sa morale secrète est aux antipodes de toute éthique bourgeoise, et ce n'est pas simplement par goût du sarcasme qu'il a si âprement caricaturé les «*assis*». C'est que sa morale profonde est une morale d'artiste. Le choix qui s'offre à ses personnages (et seuls les meilleurs d'entre eux se tirent de l'affrontement du sphinx) est toujours un choix entre les exigences de leur vocation et quelque chose qui y fait obstacle. Mais l'objet tentateur que les faibles préfèrent, pour leur irrémédiable perte, peut être de deux natures différentes.

Les personnages inférieurs de son univers, à peine au-dessus du «*philistin*» ou du bourgeois, sont ceux qui incarnent le bon sens et la saine joie de vivre. Capables d'exercer un art, ils vendent leur âme à la Terre et optent bassement pour la possession de ses misérables satisfactions. Ils se trahissent eux-mêmes et le paient un jour d'un incurable désespoir, lorsque leur meilleure conscience s'éveille trop tard, impuissante désormais à les tirer de leur bouge.

Les autres personnages qui croient pouvoir confondre dans un même désir le bonheur et l'œuvre, la femme et la musique, le rêve de l'impossible amour humain et la réalité de l'art, qui exige une consécration totale de l'être, affrontent ces tentation infiniment plus graves et mènent des luttes plus pathétiques. Aussi une espèce de colère obscure, parfois, s'empare-t-elle d'eux. Au dénouement de certains contes, les meilleurs, ou à la péripétie décisive, le style, jusque-là désinvolte, négligé, facile, se tend brusquement, comme habité par une véhémence splendide et douloureuse. À ces instants-là, on mesure à quel point son goût des figures grimaçantes, des monstres dangereux, des cadavres, est

peu gratuit. Si tout prend ces apparences infernales, la cause du désastre ne varie pas. Une femme est là, qui a tout perdu, ou tout failli perdre.

À cette tragédie, il ne propose jamais que deux issues : ou bien le peintre, le musicien, le poète se ressaisit à l'instant extrême et, s'arrachant à la tentatrice, redevient digne du don qui l'habite ; ou bien il succombe, et sa chute est vertigineuse. Mais, dans l'un et l'autre cas, déjouée ou triomphante, la tentatrice se montre sous ses traits véritables : elle n'avait que par une démoniaque illusion revêtu les charmes de la beauté supérieure. La voici démasquée par celui qui allait être sa victime, ou, au contraire, victorieuse et laissant elle-même tomber le masque : l'envoûtement se dissipe, il reste une petite bourgeoise bonne à marier, dont toute la passion sera de s'appeler madame la Conseillère et de faire cuire d'opulents gâteaux. Si l'infortuné qui est tombé dans ses rets ne parvient pas à s'en dégager à temps, il est entraîné par elle dans l'enfer de la vie installée ; et, s'il est parvenu à fuir, la belle séductrice qui l'avait exalté s'empressera de se jeter aux bras d'un brave mari couvert de dignités et de titres.

Mais le conflit qu'il s'est exténué à exprimer dans toutes ses œuvres majeures dépasse de très loin le simple établissement d'une règle de vie nécessaire à l'artiste. Car il n'ignore rien des fécondités de l'amour et du songe le plus fou. Il sait que l'un et l'autre, s'il est périlleux de s'y donner sans prudence, sont les grands agents des révélations intérieures. De leur exaltation naissent les ivresses de la connaissance et les chances d'une communication avec les forces mystérieuses qui sous-tendent la vie et alimentent les formes du chant, du poème, du tableau.

Ce laudateur du mystère nocturne, ce familier des ombres insaisissables connaissait les dons irremplaçables du grand jour. Une longue nuit, dont il admirait les scintillements imprévus, ne lui était pas autre chose que l'attente de l'aube. Il restait aux aguets de toutes les manifestations de la conscience.

Il est peu de témoins aussi déchirés. Pour lui, la vie est invivable. Le thème romantique du génie excentrique égaré chez les philistins définit la double polarité de ses personnages gouvernés tantôt par la pure matière, tantôt par leurs chimères. Seuls quelques rares élus échappent à ce déterminisme et parviennent à la Maîtrise. Cette ascension spirituelle fut l'un des thèmes récurrents des derniers textes. L'art ne pardonne pas à qui se voue à son dur service. Telle est l'impossibilité d'être, que tous ses mythes tentent de traduire. Et de là vient la nature si particulière du conte chez lui : il est la seule forme d'expression où ce génie, toujours hésitant entre la musique, le dessin et l'écriture, ait trouvé à dire ce qu'il avait à dire : que tout est souffrance, que rien ne s'accomplit, que les instants où l'on perçoit l'harmonie des sphères sont fugaces. Mais aussi qu'une seule chose vaut la peine, qui est de tenter de saisir ces dons provisoires, de les immortaliser par la magie des mots qui, transfigurant le réel, le livrent enfin à notre prise.

Un sens aussi ambigu de la vie ne pouvait produire qu'une œuvre complexe, pleine de contrastes, où le lyrisme heureux est sans cesse ruiné par les grimaces d'une sorte d'ironie fondamentale. Lorsque son personnage voit s'ouvrir devant lui, par l'intuition esthétique, par les sciences occultes, par les sorcelleries équivoques de l'exaltation amoureuse, la vision du surnaturel, ce qu'il découvre, ce sont presque toujours des forces hostiles, destructrices de toute paix de l'âme, chargées de menaces et génératrices de tragédies. Ses nerfs irrités ont perçu l'univers comme le théâtre des situations les plus inextricables. C'est une scène baignée de pénombre, où se joue de préférence le drame des séparations, des adieux, des méprises, des plus cruels désenchantements. Et, quand les humains cessent de s'assurer une paix douteuse à force de ridicule prudence, quand ils scrutent les secrets de l'art, de la beauté, de l'amour, ils se trouvent bientôt acculés à la catastrophe.

Pourtant, la vérité n'est pas encore dans ce côtoiement des abîmes. Au-delà des périls et des souffrances, il y a des trésors de joie et la promesse jamais démentie d'une candeur recouvrée. Celui qui traverse audacieusement les cercles infernaux parvient aux récompenses de l'art, du rêve lumineux, des harmonies qu'entrevoit l'enfance et que détruit si souvent l'âge mûr. Il suffit d'un peu de pureté d'âme pour que le cauchemar se dissipe et qu'éclate l'antique féerie enfantine, le monde du conte, semblable aux plus purs accents de la musique. Sur un univers sans rédemption règne alors une sorte d'innocence mozartienne, qui l'emporte sur les discordances et les grincements d'une réalité quotidienne en proie à on ne sait quelle mystérieuse faute originelle.

Aux infortunes de la vie d'Hoffmann ont succédé les fortunes diverses de son œuvre. Il obtint une gloire populaire durable dans l'Europe entière tout au long du XIXe siècle. On aima surtout les aspects faciles de ses histoires à faire peur ou les jeux agréables d'une imagination gratuite. Mais il bénéficia aussi de la reconnaissance de ses pairs. D'abord, les romantiques allemands : il inspira en particulier les "*Kreisleriana*" de Schumann (1838). En Russie aussi, son influence fut immense sur Gogol, Leskov, Pouchkine, Dostoïevski et Tchaïkovski composa le ballet-féerie "*Casse-noisettes*" (1892). En France, jouissant de l'enviable réputation d'être le plus grand conteur fantastique allemand, il fut lu en traduction aux alentours de 1830. Il fut considéré alors comme un être épris d'absolu et incapable de l'atteindre, qui aspire totalement au bien et à la pureté, qui crée librement au gré de sa fantaisie, qui expose les idées plus grinçantes et présente les images les plus horribles. Ses contes influèrent sur tout un courant du romantisme français. Nodier, Balzac, Musset, Nerval, Janin, Karr, Gautier, Dumas, Borel, Sand, Mérimée, Baudelaire, Erckmann-Chatrian, furent des hoffmanniens fervents, sinon des hoffmanniaques, l'imitèrent ou le pastichèrent plus ou moins ouvertement. Baudelaire, qui le qualifia d'«admirable», aperçut la profondeur insolite des contes et fit sienne plus d'une proposition des "*Kreisleriana*", que ce fût la théorie des «correspondances» ou cette pensée qu'il reprit presque littéralement : *«Il faut savoir s'emparer avec une force supérieure de ce que l'inspiration nous révèle au moment de l'extase»*.

En 1851, Jules Barbier et Michel Carré firent d'Hoffmann lui-même le héros de leur pièce intitulée "*Les contes d'Hoffmann*" qui servit de livret à l'opéra-comique "*Les contes d'Hoffmann*" (1881) de Jacques Offenbach. Hoffmann lui-même y raconte les aventures d'amour qu'il a eues avec trois femmes : Olympia, Giulietta et Antonia. La première est une poupée mécanique créée par le «grand physicien Spalanzani» et que Coppélius, être maléfique, met en pièces lors que le pauvre Hoffmann en est éperdument amoureux. La seconde, Giulietta, sous l'influence de Dapertutto, personnage satanique, a séduit Schlemihl et lui a dérobé son ombre. Il faut maintenant qu'il enlève à Hoffmann la sienne. Le poète se bat, par jalousie, avec Schlemihl et le tue. Mais Giulietta s'enfuit en gondole (nous sommes à Venise), se jouant du pauvre Hoffmann que persécute le maudit Dapertutto. La troisième femme, Antonia, a hérité de sa mère une maladie inexorable qui la condamne si elle ne cesse pas de chanter. Elle est soignée par un faux médecin, le docteur Miracle, qui, évoquant la mère de la jeune fille, cantatrice fameuse, l'encourage à chanter jusqu'à l'épuisement et à la mort. Miracle l'accompagne sur son violon et s'enfonce dans la terre avec un ricanement diabolique dès qu'Antonia succombe. Ainsi cet opéra-bouffe perpétue le nom d'Hoffmann même parmi ceux qui n'ont jamais lu une ligne de lui ! Il y a dans sa célébrité posthume la même couleur de dérision sarcastique que dans sa vie.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)