



HAL
open science

Le conte fantastique d'E.T.A. Hoffmann (1776-1822) à la lumière de Théophile Gautier (1811-1872)

Ingrid Lacheny

► To cite this version:

Ingrid Lacheny. Le conte fantastique d'E.T.A. Hoffmann (1776-1822) à la lumière de Théophile Gautier (1811-1872). Anne-Gaëlle Weber. Belles lettres, sciences et littérature, Épistémocritique, pp.162-177, 2013. hal-02559979

HAL Id: hal-02559979

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02559979>

Submitted on 2 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le conte fantastique d'E.T.A. Hoffmann (1776-1822) à la lumière de Théophile Gautier (1811-1872)

Ingrid Lacheny

(« Textes et cultures », université d'Artois)

Le narrateur hoffmannien fixe arbitrairement une réalité qu'il n'a de cesse de transgresser. Il s'applique à mystifier son lecteur en établissant avec lui une complicité illusoire : il le dérouté et le plonge dans une hétérogénéité à la fois narrative, discursive et thématique. La réalité côtoie alors le rêve, l'inconscient et la folie. Le merveilleux se mue en un univers fantastique et l'écriture, placée sous le signe de l'ambiguïté et de la distanciation ironique, devient le terrain propice aux hallucinations en tous genres.

Dans le conte *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*¹ (1832), Théophile Gautier met en scène un jeune homme que la passion du fantastique égare. Avec ironie et admiration, l'écrivain français souligne dans ses *Souvenirs de théâtre d'art et de critique* son engouement pour l'œuvre d'E.T.A. Hoffmann. Selon lui,

Hoffmann [...] est un des [auteurs] les plus habiles à saisir la physionomie des choses et à donner les apparences de la réalité aux créations les plus invraisemblables. Peintre, poète et musicien, il saisit tout sous un triple aspect, les sons, les couleurs et les sentiments. Il se rend compte des formes extérieures avec une netteté et une précision admirables. [...] Sa manière de procéder est très logique, il ne chemine pas au hasard dans les espaces imaginaires, comme on pourrait le croire.²

C'est sous trois angles que nous nous proposons d'expliquer le processus de création du conte fantastique hoffmannien à la lumière de Théophile Gautier. Nous nous pencherons tout d'abord sur les mécanismes linguistiques propres au récit et étudierons plus particulièrement dans *Le Vase d'Or*³ la manière dont le narrateur intègre le lecteur. Puis nous analyserons d'une part le lien entre fantastique et science et entre fantastique et folie et d'autre part la relation entre la *Fantasie*⁴ et le grotesque romantique ou, plus exactement, les métamorphoses au sein même de l'écriture. La réflexion sur l'anamorphose, la ligne serpentine, la caricature ou encore le motif arabesque sera au cœur de notre étude.

Une mystification narrative ?

¹ Théophile Gautier, *Contes fantastiques*, Paris, Corti, 1962.

² Théophile Gautier, *Souvenirs de théâtre d'art et de critique*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1903, p. 43-44.

³ E.T.A. Hoffmann, *Der goldene Topf*, in *Fantasie-und Nachtstücke*, éd. Walter Müller-Seidel, Stuttgart, Hamburg, Deutscher Bücherbund, 1964, p. 179-255. E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'or*, trad. André Espiau de La Maëstre, Paris, 1964. Un extrait traduit par Saint-Marc Girardin parut pour la première fois dans la *Revue de Paris* en mai 1829 sous le titre « Le Pot d'or ». Le traducteur qualifia le récit de « fantastique » car le merveilleux propre aux contes de fées y régnait.

⁴ Le concept de « *Fantasie* » ne se traduit pas par « fantaisie », mais par « imagination ». Il nous a semblé plus opportun de laisser le terme allemand, car sa traduction serait trop réductrice. En effet, ce terme renvoie aussi au merveilleux, à l'univers souterrain de l'inconscient et aux méandres de la création artistique.

« L'horizon danse devant mes yeux et il me faut du temps pour cuver ma lecture et parvenir à reprendre ma vie de tous les jours » affirme Théophile Gautier en 1830 en évoquant les écrits d'E.T.A. Hoffmann¹. Hoffmann cherche constamment à enivrer son lecteur, à le placer, tel un funambule, dans une situation de déséquilibre en enchevêtrant les histoires entre elles et en démultipliant les strates narratives, comme le laisse entendre l'avant-propos du récit *Les Aventures de la nuit de Saint-Sylvestre* : « *Der reisende Enthusiast [...] trennt offenbar sein inneres Leben so wenig vom äußern, daß man beider Grenzen kaum zu unterscheiden vermag* »². Ainsi cela semble-t-il correspondre à la définition de l'artiste fantastique que propose Alain Montandon dans son ouvrage *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie* : « L'artiste fantastique est celui qui impose les visions de son monde intérieur, dont les fantasmes supplantent la vision normée du réel »³. En quoi consiste donc la place attribuée au lecteur dans cet univers apparemment fantastique ? Est-il témoin, complice ou une simple marionnette que l'écrivain manipule ?

Contrairement aux *Contes fantastiques* de Gautier, ceux de Hoffmann foisonnent d'appels au lecteur pour feindre une connivence avec ce dernier ou pour le déstabiliser. Les apostrophes au lecteur, si peu usitées à l'époque dans la littérature française, ont d'ailleurs conduit le premier traducteur d'E.T.A. Hoffmann, Adolphe-François Loève-Weimars (1799-1854), critiqué pour ses libertés, inexactitudes et erreurs de traduction, à renoncer à les intégrer et à les remplacer par des questions rhétoriques ou des formules indirectes, ce qui ne fut toutefois plus le cas dans les traductions ultérieures. En voici un exemple :

Et pourtant, ami lecteur, il existe un royaume féérique, rempli d'étonnantes merveilles, dont la puissance surhumaine produit tour à tour l'extase suprême et l'insondable épouvante, où la chaste déesse soulève le coin de son voile, et nous croyons la contempler face à face [...]. Tu connais ce royaume, lecteur bienveillant, dont l'Esprit nous ouvre si souvent, du moins en songe, les portes... Essaie d'y reconnaître les silhouettes familières que tu coudoies chaque jour dans ce que nous appelons la « vie ordinaire ».⁴

La lecture s'apparente ici à un processus de reconnaissance et d'intégration au sein du rêve et de ses mystères. Comme le personnage principal du *Vase d'or*, le lecteur est invité à croire, aimer et espérer : « *glaube, liebe, hoffe !* »⁵, car c'est apparemment en lui que réside la clef des songes et le pouvoir de création. Cette écriture mêle le merveilleux, la part enfantine et innocente de l'individu et la réalité philistine, bourgeoise et prosaïque. De ce contraste naît un monde fantasque et étrange qui peut être mal compris par le lecteur. Aussi le

¹ Voir Alain Montandon, *Théophile Gautier entre enthousiasme et mélancolie*, Paris, Imago, 2012, p. 91.

² E.T.A. Hoffmann, *Fantastie-und Nachtstücke*, op. cit., p. 256 : « Le voyageur enthousiaste sépare si peu sa vie intérieure de sa vie extérieure que l'on ne distingue guère la frontière qui les sépare » [Nous traduisons].

³ Alain Montandon, op.cit., p. 81.

⁴ E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'Or*, op. cit., p. 38-39. Dans cet extrait, on peut remarquer les expressions qui renvoient au pacte avec le lecteur, reposant sur une (fausse) connivence et un faux semblant, celles qui font écho à l'univers du merveilleux, de l'étrangeté, au mystère et à la reconnaissance d'un royaume de rêveries. Enfin, la dernière expression souligne le fantastique comme dimension du réel. Texte original, E.T.A. Hoffmann, *Fantastie-und Nachtstücke*, op. cit., p. 198 : « *Versuche es, geneigter Leser, in dem feenhaften Reiche voll herrlicher Wunder, die die höchste Wonne sowie das tiefste Entsetzen in gewaltigen Schlägen hervorrufen, ja, wo die ernste Göttin ihren Schleier lüftet, daß wir ihr Antlitz zu schauen wännen - aber ein Lächeln schimmert oft aus dem ernsten Blick, und das ist der neckhafte Scherz, der in allerlei verwirrendem Zauber mit uns spielt, so wie die Mutter oft mit ihren liebsten Kindern tändelt - ja! in diesem Reiche, das uns der Geist so oft, wenigstens im Traume aufschließt, versuche es, geneigter Leser, die bekannten Gestalten, wie sie täglich, wie man zu sagen pflegt im gemeinen Leben, um dich herzuwandeln, wiederzuerkennen* ».

⁵ *Ibid.*, p. 241.

narrateur invite-t-il ce dernier à « essayer » de pénétrer dans le « merveilleux naturel »¹. Cette tentative prévient alors un échec éventuel : le fantastique introduit par Hoffmann devient une potentialité dangereuse, il représente un terrain mouvant, incertain, puisque doté d'une part d'imagination et de flottement impliquant le travail de l'inconscient. C'est la raison pour laquelle Onuphrius, héros du récit éponyme de Gautier et admirateur inconditionnel des récits d'E.T.A. Hoffmann, se fait « un monde d'extase et de vision où il [est] donné à bien peu d'entrer »², il « [voit] tourner autour de lui une ronde fantastique, le conseiller Tussmann, le docteur Tabraccio, le digne Peregrinus Tyss, Crespel avec son violon et sa fille Antonia, l'inconnue de la maison déserte et toute la famille étrange du château de Bohème »³. Le pouvoir d'adhésion que le narrateur hoffmannien exerce sur son lecteur souligne bien que ce genre d'écriture sert de *stimulus* à la création d'images mentales venant bouleverser la réalité quotidienne d'Onuphrius.

Dérouter, créer un sentiment de malaise, relier le surnaturel au monde réel, amener le lecteur à aiguïser son regard, à se remémorer ses rêves endormis en devenant le témoin de ceux des personnages, tels sont les objectifs de l'écrivain allemand que Gautier met explicitement en valeur. Si Hoffmann joue avec son lecteur, Gautier, lui, s'adresse à ce dernier dans *Onuphrius* pour lui faire savoir que son récit s'achève de façon relativement insignifiante étant donné que les aventures fantastiques du héros et sa rencontre fortuite avec le diable ne sont en réalité que la cause d'un désordre psychique incurable dû en partie à ses lectures et à une imagination surchauffée : « N'est-ce pas, lecteur, que cette fin est bien commune pour une histoire extraordinaire ? »⁴. Gautier ne cherche pas ici à tromper son lecteur, contrairement à Hoffmann qui vise à semer le trouble et à laisser s'immiscer le doute. Chez Hoffmann, la mystification narrative passe également par des digressions, un enchevêtrement narratif et conceptuel et une intertextualité foisonnante que certains codes linguistiques corroborent, ce qui s'avère propice aux correspondances artistiques⁵. La narration fait office de masque quasi carnavalesque et grotesque qui entretient le suspense et cherche aussi à berner le lectorat⁶. Le jeu devient dangereux lorsque le masque se mue en miroir magique, en lunettes ou en longue vue, comme dans *Le Marchand de sable*, et pousse le personnage à sa perte⁷. C'est bien ce que l'Onuphrius de Gautier subit pour avoir trop lu

¹ Marcel Voisin dans son article « L'insolite quotidien dans l'œuvre en prose de Théophile Gautier », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 32 (1980), p. 163-178 (ici p. 172) souligne que cette expression est empruntée à Jean-Jacques Ampère (in *Le Globe* VI, 2, (1828), p. 589).

² Théophile Gautier, *Onuphrius*, *op. cit.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ Théophile Gautier, *Onuphrius*, *op. cit.*, p. 60.

⁵ L'écriture hoffmannienne se nourrit des enchevêtrements thématiques et de la diversité artistique, qui lui confèrent un pouvoir d'abstraction rejoignant celui de l'art musical et tendant vers un infini absolu, tant rêvé par les romantiques. Voir à ce sujet l'article de Erwin Rotermund, « Musikalische und dichterische "Arabeske" bei E.T.A. Hoffmann », in *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Gebietes*, Steven Paul Scher (éd.), Berlin, Erich Schmidt, 1984, p. 278-299 et l'article de Wolfgang Wittkowski, « Stufe und Aufschwung. Die vertikale Grundrichtung der musikalischen Struktur in Hoffmanns *Kreisleriana I* », in *Ibid.*, p. 300-311. Wittkowski applique l'idée d'un lent processus de création s'ouvrant sur un infini imaginaire et abstrait au « Chevalier Gluck », à « Don Juan » et au « Conseiller Krespel ».

⁶ Dans son essai « On the Supernatural in Fictitious Compositions », *Foreign Quarterly Review* I, juillet 1827, p. 60-98, in *Miscellaneous Prose Works of Sir Walter Scott*, tome 18/2, Edimbourg, Londres, Cadell, 1848, p. 270-332, Sir Walter Scott reproche à Hoffmann son imagination exagérée et trop exaltée qui ne respecte pas les lois de la vraisemblance et obéit aux effets de l'alcool et de la drogue. Il critique également son écriture fantastique qui relève à son goût beaucoup trop de la pantomime, de la farce et de l'art de l'arabesque et du grotesque. C'est justement, à notre avis, cet aspect qui fait la spécificité du fantastique d'E.T.A. Hoffmann et le rend si unique et original.

⁷ E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, in *Fantasie-und Nachtstücke*, *op. cit.*, p. 362-363 : « Nathanael faßte mechanisch nach der Seitentasche; er fand Coppolas Perspektiv, er schaute seitwärts [...] Als Nathanael mit zerschmettertem Kopf auf dem Steinpflaster lag, war Coppelius im Gewühl verschwunden ». (*Le Marchand de*

Hoffmann et plongé son esprit « dans les mondes imaginaires » qu'une simple glace lui a ouverts :

Les prunelles d'Onuphrius fouillaient ce prisme profond et sombre, comme pour en faire jaillir quelque apparition. Il se pencha, il vit son reflet double [...]. Tout à coup, le reflet sortit de la glace [et] descendit dans la chambre [...]¹.

Ainsi les codes linguistiques sont-ils prépondérants pour ancrer dans la narration l'essence même du fantastique. En matière de récit fantastique, le décor et la lumière jouent un rôle majeur, même si Gautier mise encore davantage sur la caricature, les anachronismes ou l'ironie qu'E.T.A. Hoffmann. Dans *Onuphrius*, le narrateur évoque en effet des illusions d'optique et des jeux de lumière mystificateurs : une nuit « si » noire qu'« à peine une étoile pass[e]-t-elle çà et là le nez hors de sa mantille de nuage », les arbres « [ont] l'air de grands spectres » et « le vent rican[e] dans les branches d'une façon singulière ». La lune disparaît puis réapparaît « ovale », « au lieu d'être ronde ». Onuphrius la voit coiffée d'« un serre-tête de taffetas noir, et qu'elle s'était mis de la farine sur les joues »². Le narrateur du *Vase d'or* met quant à lui l'accent sur des sons étranges et inquiétants qui prennent finalement corps et vie :

*Hier wurde der Student Anselmus in seinem Selbstgespräche durch ein sonderbares Rieseln und Rascheln unterbrochen [...]. Da fing es an zu flüstern und zu lispeln, und es war, als ertönten die Blüten wie aufgehängene Kristallglöckchen [...]. Da wurde, er wußte selbst nicht wie, das Gelispel und Geflüster und Geklingel zu leisen halbverwehten Worten [...] Er schaute hinauf und erblickte drei in grünem Gold erglänzende Schlanglein.*³

Les deux écrivains parviennent à créer une atmosphère fantastique grâce au seul choix des adverbes, des adjectifs, des comparaisons perturbant ainsi le cadre de départ et facilitant la transgression et le dépassement de ce cadre qui se brise, au sens propre comme au sens figuré. En effet, chez Gautier, le personnage d'Omphale – du conte éponyme – représenté sur une tapisserie, « se détach[e] du mur et saut[e] légèrement sur le parquet »⁴. Dans *La Cafetière*, le héros voit des peintures prendre vie, « [...] les prunelles des êtres encadrés remu[ent] [...] ; leurs lèvres s'ouvr[ent] et se ferm[ent] comme des lèvres de gens qui parlent »⁵ et l'« un des portraits [...] sor[t] la tête de son cadre »⁶. Dans *Le Vase d'or*, Anselme voit le heurtoir de bronze de la porte à laquelle il souhaite frapper lancer « une hideuse fantasmagorie d'éclairs bleuâtres » et grimacer « un effrayant rictus »⁷. Même s'il

sable. Der Sandmann, trad. Philippe Forget, Paris, Gallimard, 2005, p. 137-139 : « Mécaniquement, Nathanaël porta la main à sa poche ; il y trouva la longue-vue de Coppola et regarda du côté indiqué [...]. Au moment où Nathanaël se fracassait le crâne sur le pavé, Coppelius avait disparu dans la cohue »).

¹ Théophile Gautier, *Onuphrius*, *op. cit.*, p. 49.

² Théophile Gautier, *Onuphrius*, *op. cit.*, p. 37.

³ E.T.A. Hoffmann, *Fantasie-und Nachtstücke*, *op. cit.*, p. 182-183. (« À cet instant le soliloque de l'étudiant Anselme fut interrompu: il percevait d'étranges bruissements, comme des crissemments. [...] Ce fut ensuite comme des chuchotements et des murmures: on aurait dit que les fleurs vibraient ainsi que des clochettes de cristal suspendues dans l'arbre [...] Puis, sans qu'il sût comment, des murmures, des chuchotements et des tintements naquirent des paroles légères, qui s'évanouissaient aussitôt dans le vent [...] Mais au même instant, [...] il aperçut trois petits serpents diaprés de vert et d'or [...]. Et Anselme entendit à nouveau [...] les étranges paroles « étranges bruissements, comme des crissemments », in E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'or*, *op. cit.*, p. 15).

⁴ Théophile Gautier, *Omphale*, *op. cit.*, p. 68.

⁵ Théophile Gautier, *La Cafetière*, *Ibid.*, p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁷ E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'or*, *op. cit.*, p. 28.

retrouve, la plupart du temps, des expressions telles que « on aurait dit », « avaient l'air », « comme si », « parut », etc., le lecteur est confronté au phénomène fantastique de l'animation de l'inerte, de l'intrusion de l'étrange dans le réel. La narration, en insufflant la vie à l'art figé et statique, a fait sortir les figures de leur inertie, brisant le cadre spatio-temporel. Hoffmann utilise aussi la technique picturale de la perspective en l'appliquant, dans ses portraits et ses descriptions, à la narration par le jeu de plans rapprochés, de gros plans ou de mises à distance susceptibles de créer des images mentales. De plus, un langage sonore s'y combine grâce au rythme phrastique, aux nombreuses allitérations et assonances. Hoffmann rend alors les personnages de fiction familiers au lecteur. En effet, en intégrant apparemment ce dernier dans la sphère du « familier » (« *heimlich* »), il a été plus aisé pour l'écrivain de le décontenancer par l'arrivée subreptice de l'étrangeté au sens freudien du terme (« *unheimlich* ») et il en va parfois de même chez Gautier. Le conte fantastique *La Cafetière* de Gautier synthétise en quelque sorte les principaux procédés chers à E.T.A. Hoffmann tant sur le plan narratif que sur le plan thématique tandis que le conte *Onuphrius* prend ses distances par rapport à une imagination trop débordante et transgressive :

Il eût été capable, sans cette tendance funeste, d'être le plus grand des poètes ; il ne fut que le plus singulier des fous. Pour avoir trop regardé sa vie à la loupe, car son fantastique, il le prenait presque toujours dans les événements ordinaires, il lui arriva ce qui arrive à ces gens qui aperçoivent, à l'aide du microscope, des vers dans les aliments les plus sains, des serpents dans les liqueurs les plus limpides.¹

Dans *De l'essence du rire*, Baudelaire souligne que « [...] l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature »², mais les visions poétiques et les rêves ne peuvent se substituer à la vie réelle. Aristote, lui, « écrivait que l'imagination, *phantasia*, venait sans doute de *phôs*, la lumière, car sans la lumière il est impossible de voir »³. La « flamme » dont Hoffmann parle s'apparente à l'imagination qui fait apparaître des choses soustraites au regard. Sa réalité artistique dévoile, par conséquent, l'invisible et aspire à un cadre qui n'est pas nécessairement authentique, mais qui se présente comme tel. Reflet de la multiplicité, le récit constitue un jeu de miroirs, un labyrinthe où la perception reste fragmentaire. Ainsi l'écrivain n'a-t-il pas à sa disposition de point central défini comme le peintre, mais plusieurs centres qu'il morcelle tout au long de la narration. Il regarde à la loupe les détails de la toile sous des angles différents pour créer avec son lecteur une nouvelle perspective qui correspond à celle de sa fiction et non à celle du tableau de son récit. Son regard d'artiste subjectif s'inscrit en faux contre un certain optimisme artistique. Au sein de l'écriture fantastique, que ce soit chez Gautier ou chez Hoffmann, rien n'est anodin : le narrateur oriente le lecteur, et plusieurs interprétations demeurent possibles. Tel est, par exemple, le cas à la fin du *Vase d'or*.

Le Vase d'or conte l'histoire d'un jeune étudiant, Anselme, qui tombe soudain amoureux de Serpentine, un petit serpent à l'intense regard, qui le scrute du haut d'une branche d'arbre. Ses tribulations le conduisent dans la maison de l'archiviste Lindhorst où il est ensuite embauché comme copiste⁴. Lindhorst, qui s'avère être le père de Serpentine, ouvre

¹ Théophile Gautier, *Onuphrius*, *op. cit.*, p. 59.

² Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » [1855], in *Écrits sur l'art*, Paris, Le livre de poche, 1999 p. 301.

³ Aristote, *De l'Âme*, III, 3, 429a, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1999, p. 173.

⁴ Le travail de copiste équivalait à un art d'imitation et non de création. C'est la raison pour laquelle Anselme a besoin de l'univers merveilleux de Lindhorst pour échapper à une prise de conscience douloureuse : son imagination foisonnante et son originalité le marginalisent et, dans le même temps, il se sent exclu des « véritables » artistes.

progressivement à Anselme, poète et rêveur dans l'âme, les portes de l'Atlantide, le royaume des rêves comme espace des possibles. Le récit s'achève sur une ambiguïté que le narrateur ne résout pas : « *Zwar schien es gewiß, daß der wunderliche Alte von der seltsamen Art, wie mir die Schicksale seines Schwiegersohns bekennt worden, die ich, zum Geheimnis verpflichtet, dir selbst, günstiger Leser ! verschweigen mußte* »¹. En effet, le narrateur dit avoir reçu de Lindhorst un petit billet stipulant qu'Anselme vit dorénavant en Atlantide, cet univers atemporel et utopique, au sens étymologique du terme (« non-lieu »), étranger au nôtre, et qu'il y réside avec sa fille. Soit le lecteur accepte ce monde merveilleux parallèle peuplé d'esprits élémentaires et prend le parti d'adhérer à cette éventualité peu tangible, propre au conte, soit il décide de voir en Lindhorst un fin manipulateur psychique susceptible de s'amuser de la fragilité psychologique d'Anselme. Dans ce second cas, Anselme ne se serait pas expatrié dans les sphères poétiques et mystérieuses, il se serait bel et bien suicidé, comme le laisse supposer le commentaire du narrateur :

*Ach, glücklicher Anselmus, der du die Bürde des alltäglichen Lebens abgeworfen, der du in der Liebe zu der holden Serpentina die Schwingen rüstig rührtest und nun lebst in Wonne und Freude auf deinem Rittergut in Atlantis! - Aber ich Armer! - bald - ja in wenigen Minuten bin ich [...] versetzt in mein Dachstübchen, und die Armseligkeiten des bedürftigen Lebens befangen meinen Sinn, und mein Blick ist von tausend Unheil wie von dickem Nebel umhüllt.*²

Toutefois, il ne s'agit pas là d'une glorification du suicide telle que Novalis la suggère dans ses *Hymnes à la nuit (Hymnen an die Nacht)*³. Le réel n'est pas ici complètement dissout dans l'imaginaire. Le récit d'E.T.A. Hoffmann s'achève sur la nécessité de chercher la « vie dans la poésie » et de savoir puiser l'harmonie et une forme de béatitude dans la création artistique sans toutefois perdre de vue le réel. C'est en cela que *Le Vase d'or* dépasse le simple récit fantastique et relève d'une véritable quête initiatique : comment devient-on poète ?⁴ Ce mélange des genres est justifié par l'écrivain qui qualifie son récit de « *Märchen aus der neuen Zeit* »⁵.

Dans *Onuphrius*, le héros est face à l'incompréhension et au rejet d'autrui, il subit comme Anselme les vicissitudes de l'existence, mais c'est avec beaucoup moins de compassion que le narrateur décrit son personnage : « Aussi peu accoutumé qu'il était à vivre

¹ E.T.A. Hoffmann, *Der Goldene Topf*, op. cit., p. 252. (« Le vieil original devait savoir comment j'avais eu connaissance du destin de son gendre, ce que je ne puis révéler à personne, pas même à toi, cher lecteur ! », in *Le Vase d'or*, op. cit., p. 124).

² *Ibid.*, p. 254-255. (« Bienheureux Anselme, tu as répudié le fardeau intolérable de la vie ordinaire et, grâce à ton amour pour Serpentine, tu as pris un irrésistible envol. Tu vis désormais, joyeux et comblé, en Atlantide. Et moi, pauvre misérable, il me faudra bientôt [...] retrouver ma mansarde, l'esprit accaparé par toutes les misères de ma vie besogneuse », in *Ibid.*, p. 129).

³ Hans-Joachim Mähl, Richard Samuel (éd.), *Novalis, Werke in einem Band*, München, Wien, Hanser, 1984, p. 153 : « *Muss immer der Morgen wiederkommen ? Endet nie des Irdischen Gewalt? Unselige Geschäftigkeit verzehrt den himmlischen Anflug der Nacht* ».

⁴ Dans *Le Vase d'Or*, Anselme entre véritablement pour la première fois en contact avec l'univers onirique et profondément poétique de Serpentine au pied d'un arbre. Cet événement rappelle la pensée de Paul Klee dans sa *Théorie de l'art moderne* Paris, Denoël, 1985, p. 16-17) lorsqu'il compare l'artiste et son travail de création aux racines, au tronc et aux ramifications de l'arbre : « Notre artiste s'est donc trouvé aux prises avec ce monde multiforme [...]. Cette orientation dans les choses de la nature et de la vie, cet ordre avec ses embranchements et ses ramifications, je voudrais les comparer aux racines de l'arbre. De cette région afflue vers l'artiste la sève qui le pénètre et qui pénètre ses yeux. L'artiste se trouve ainsi dans la situation du tronc. Sous l'impression de ce courant qui l'assaille, il achemine dans l'œuvre les données de sa Vision. Et comme tout le monde peut voir la ramure d'un arbre s'épanouir simultanément dans toutes les directions, de même en est-il de l'œuvre ».

⁵ E.T.A. Hoffmann, *Fantasie-und Nachtstücke*, op. cit., p. 179. (« conte des temps modernes »).

de la vie réelle, il ne savait comment s’y prendre pour mettre son idée en action, il se faisait des monstres de la moindre chose »¹. Onuphrius, souffrant d’un sentiment de persécution, pense que le diable souhaite sa perte : « cette idée, dont il se moqua d’abord lui-même, prit racine dans son esprit, et lui semblant moins ridicule à mesure qu’il se familiarisait avec elle, il finit par en être convaincu »². Gautier joue davantage sur les croyances populaires et les superstitions, notamment avec la présence du diable qui, tel Mephistophélès dans le *Premier Faust* de Goethe, apparaît comme une figure ambivalente, à la fois grotesque et destructrice. Les « ombres bizarres », les « visions cornues »³, les spectres et les fantômes font partie intégrante de cet univers fantastique. En revanche, toute vie supérieure en est apparemment exclue, étant donné que les mésaventures d’Onuphrius sont dues à une maladie mentale que le narrateur prend toujours soin de souligner en mettant en avant « ses malheurs imaginaires ? »⁴, une « raison déjà ébranlée »⁵ ou encore « un état d’hallucination presque perpétuel »⁶. Le fantastique se reflète plutôt à travers les ruptures narratives et le va-et-vient entre le réel et les visions des personnages, comme dans le récit *La Cafetière*, dont les ressorts s’apparentent à ceux qu’utilise E.T.A. Hoffmann : les objets prennent vie, la pendule annonce quelques dérèglements comme le signalent les points de suspension et le commentaire du narrateur en aparté : « La pendule sonna onze heures. Le vibration du dernier coup retentit longtemps, et, lorsqu’il fut éteint tout à fait ... Oh ! non, je n’ose pas dire ce qui arriva, personne ne me croirait, et l’on me prendrait pour un fou »⁷. En outre, les ruptures narratives, la perte de connaissance des personnages – essentiellement en fin de chapitre – et leur capacité à créer entre eux une relation psychique sont caractéristiques du fantastique hoffmannien, phénomène que l’on retrouve encore dans *La Cafetière* : Théodore (ce prénom est l’un de ceux de Hoffmann et, très souvent, l’un de ses personnages) entretient un rapport magnétique avec une défunte (« les pensées d’Angéla se révélant à moi sans qu’elle eût besoin de parler »⁸) et tombe évanoui : « [...] une telle frayeur s’empara de moi, que je m’évanouis. [...] Lorsque je repris connaissance, j’étais dans mon lit »⁹. Dans les *Contes fantastiques*, le lien entre science et littérature se tisse *via* le magnétisme et la médecine dite « romantique »¹⁰. La science devient alors occulte et peut s’apparenter à de la magie noire. Tel est le cas de la vieille Lise dans *Le Vase d’or* qui remplit un chaudron et « fait [des] gestes avec d’étranges formules d’exorcisme »¹¹ pour jeter un sort à Anselme afin qu’il tombe amoureux de Véronique et qu’il oublie Serpentine. Le narrateur évoque un « sabbat infernal »¹², une « cacophonie de bêlements et de coassements »¹³.

La magie – même noire – opère au sein de l’écriture et la métamorphose. Tel est le cas du personnage Kreisler, double de Hoffmann dans ses *Contes fantastiques*, qui voit les notes de musique devenir vivantes et sautiller autour de lui : « *Die Noten wurden lebendig und flimmerten und hüpfen um mich her* »¹⁴.

¹ Théophile Gautier, *Onuphrius*, *op. cit.*, p. 30.

² *Ibid.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷ Théophile Gautier, *La Cafetière*, *Ibid.*, p. 11.

⁸ *Ibid.*, p. 16, 17.

⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰ Voir l’article de Fabrice Malkani, « Fantastique et imaginaire scientifique en Allemagne à l’époque de la *Naturphilosophie* : l’exemple des *Archives du magnétisme animal* (1817-1823), in *Traditions fantastiques ibériques et germaniques*, Susanne Varga et Jean-Jacques Pollet (éd.), Arras, APU, 1998, p. 103-117.

¹¹ Théophile Gautier, *Omphale*, *op. cit.*, p. 73.

¹² E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d’or*, *op. cit.*, p. 75.

¹³ *Ibid.*, p. 76.

¹⁴ E.T.A. Hoffmann, *Fantasie-und Nachtstücke*, *op. cit.*, p. 325.

Le fantastique : entre manipulation psychique et science occulte

À l'époque romantique, le fantastique entretient un lien étroit et original avec la science et, en particulier avec la « *Naturphilosophie* »¹. De la confrontation entre spiritualité et empirisme naît le romantisme « noir », une alliance saugrenue entre la raison éclairée et le sentiment, un réel irréel et un imaginaire ancré dans une réalité empirique qui réaffirme et exacerbe le fantastique. Fabrice Malkani² analyse le magnétisme animal comme exemple de l'alliance entre fantastique et imaginaire scientifique. L'existence d'un fluide universel qui, d'après Mesmer, expliquerait par la voie physique et empirique certains phénomènes spirituels est accueilli avec ferveur par les Romantiques qui y voient le germe d'une révolution scientifique d'envergure, même si Mesmer reste très scientifique et ne se fonde aucunement sur un raisonnement fantaisiste, mais sur des phénomènes physiques très précis. Il suit en effet la philosophie matérialiste de Descartes pour mieux la dépasser ensuite

Dans ses contes fantastiques (*Fantasiestücke*), nocturnes (*Nachtstücke*) ou sérapiotiques (*Die Serapions-Brüder*), Hoffmann met au premier plan les sciences de la nature et les sciences occultes, s'approprie les théories magnétiques pour développer ses récits et relater des phénomènes étranges et magiques, tels sont les cas du *Vase d'or*, du *Magnétiseur* (*Der Magnetiseur*), du *Marchand de sable* (*Der Sandmann*), des *Automates* (*Die Automate*) ou encore du *Sinistre visiteur* (*Der unheimliche Gast*) pour n'en citer que quelques uns. La fascination pour la médecine romantique, le magnétisme et ses dérivés provient d'un intérêt croissant pour le Moi et l'inconscient aussi bien dans les domaines de la psychiatrie, de la médecine et de la science en général que dans ceux de la religion, de la philosophie et de la littérature. Cette fascination implique un sentiment à la fois d'appropriation et de rejet. Lors de ses années passées à Bamberg (1808-1813), Hoffmann apprend ce que représente concrètement la médecine romantique imprégnée de la philosophie de la nature. Le fantastique hoffmannien prend appui sur ces sciences et ces découvertes pour pousser le lecteur à contempler les mécanismes de l'inconscient. Toutefois, Hoffmann ne cherche pas à livrer une vision scientifique approfondie de ces théories et pratiques, mais il retient essentiellement l'existence de phénomènes psychiques avérés qui nous dépassent, admis ou rejetés par dégoût ou agnosticisme. Ces phénomènes peuvent être maîtrisés par certains privilégiés, mis en pratique pour manipuler autrui et établir avec lui une relation psychique pouvant conduire à la mort de l'un ou de l'autre. Hoffmann, tout en connaissant sans nul doute les courants de pensée de son époque, se préoccupe bien plus de la magie et du mystère lié au phénomène que des fondements et des analyses scientifiques proprement dits. Il n'est donc pas anodin qu'il préfère se référer à Schubert³, dont l'étude est moins scientifique qu'un Mesmer, par exemple. En matière de magnétisme, les réflexions de Schubert constituent un héritage direct de la philosophie de Schelling sur le thème de l'harmonie originelle entre l'homme et la nature et font du mesmérisme une science romantique, c'est-à-dire une science fondée sur la poésie. Schubert intègre le magnétisme dans le système de la philosophie de la nature et jette des ponts entre conscient et inconscient. Il donne à l'homme la possibilité de s'explorer, de se comprendre et de se découvrir tel qu'il

¹ Forme d'unité de tous les sens en un sens universel.

² Fabrice Malkani, « Fantastique et imaginaire scientifique en Allemagne », *op. cit.*

³ Gotthilf Heinrich von Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden, Arnoldische Buchhandlung, 1818/ *Die Symbolik des Traumes* [1814], Heidelberg, Verlag Lambert Schneider, 1968.

est, afin d'entrer à nouveau en communion avec son environnement. Le magnétisme est une sorte de miroir qui renvoie à l'homme un reflet dont il ne connaissait pas ou guère l'existence. Le miroir représente à la fois l'instrument proprement dit, utilisé à des fins artistiques, l'œil humain et l'Autre, dans un sens plus métaphorique, et le paraître, source de faux-semblants.

La magie noire, le magnétisme, la médecine « romantique » conduisent à établir un lien étroit et original entre le fantastique et la science. En Allemagne, des chercheurs tels que Oken, Koreff, Reil ou Schubert se chargent de perpétuer le magnétisme. Influencés par la philosophie de Schelling, les Romantiques perçoivent tout de même le magnétisme animal autrement. Bien vite, ce dernier subit des influences extérieures et devient parfois sorcellerie, art divinatoire ou manipulation psychique. Utilisé à mauvais escient, il s'avère fatal. La médecine côtoie dès lors l'astrologie et la magie – magie que nous voyons s'exercer dans *Le Vase d'or* lors, par exemple, de la confrontation entre l'archiviste Lindhorst et de la vieille marchande de pommes : « *und [sie] lachte und meckerte höhrend und spottend und drückte den goldnen Topf fest an sich und warf daraus Fäuste voll glänzender Erde auf den Archivarius, aber sowie die Erde den Schlafrock berührte, wurden Blumen daraus, die herabfielen* »¹. Celui qui peut exercer une quelconque influence sur les flux et les manipuler possède en lui quelque chose de sacré, de rare et d'inné que la nature lui a confié : « *Der thierische Magnetismus muß in meinen Händen als ein sechster künstlicher Sinn betrachtet* »².

La lecture des écrits de Schelling révèle que ce n'est pas sa *Philosophie de l'art*, mais *L'âme du monde* ou les *Idées* qui, de la fin du 18^{ème} siècle à 1830 environ, contribuèrent à exercer une influence considérable sur des écrivains allemands tels que Novalis, Jean Paul ou Hoffmann. Le terme de « médecine romantique » constitue une branche parallèle de la médecine traditionnelle alliant les sciences occultes et la psychiatrie. La philosophie de Schelling se tourne plutôt vers une conception objective du macrocosme et naturelle de l'être. La nature y apparaît indépendante du sujet et de sa conscience, elle évolue sans lui, de manière autonome. L'individu se reconnaît en elle sans que celle-ci soit en mesure de pouvoir ou de vouloir le copier. Relevant à la fois des domaines spirituel et naturel, la théorie de Schelling dépeint la nature de manière dynamique. Habitée par une force intérieure, cette dernière représente l'esprit du monde dans ce qu'il a de plus pur, de plus objectif et de plus organique. Cette théorie repose sur la dualité entre l'esprit (la conscience et le principe masculin) et la matière (l'être, le corps et le principe féminin), formant une polarité dont l'enseignement sert de base aux recherches scientifiques en matière de chimie, de magnétisme et d'électricité. L'ensemble préserve son harmonie grâce au principe de l'identité et de l'unité nommée « âme du monde ». Les êtres, les écosystèmes et la matière sont tous animés par cette âme unificatrice et fédératrice. Ainsi la médecine romantique et, plus particulièrement, la psychiatrie voient-elles en l'homme cette union entre le corps et l'âme et dans la matière la présence de l'esprit. Toutefois, les scientifiques romantiques mettent en avant la dichotomie entre empirisme et transcendance, être et conscience, et s'intéressent à la place de l'homme dans le monde. Le dilemme est repris par Hoffmann à travers les concepts de dualité, de diversité et de folie à la lumière du fantastique.

Les Romantiques allemands de cette époque font le lien entre la science, la philosophie et la littérature, ils s'intéressent en premier lieu aux méthodes curatives et aux

¹ E.T.A. Hoffmann, *Fantastie-und Nachtstücke*, op. cit., p. 243, (« Et elle ricanait de sa voix chevrotante, en serrant contre elle le Vase d'or, d'où elle arrachait des poignées de terre scintillante. Elle les lançait sur l'Archiviste, mais à peine en contact avec la robe de chambre, elles retombaient à terre en jonchées de fleurs », in E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'or*, op. cit., p. 110).

² Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen. Literarisierungen des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1995, p. 52. (« Le magnétisme animal doit être considéré dans mes mains comme un sixième sens artificiel » [Nous traduisons]).

traitements des malades mentaux. Petit à petit, la médecine et la littérature fusionnent pour s'emparer de la thématique. La folie entre de manière polémique dans la littérature et revêt une « fonction tragique de reconnaissance » (« *tragische Erkenntnisfunktion [des Wahnsinns]* »)¹. La médecine romantique, qui s'implante vers la fin du 18^{ème} siècle, se décline en plusieurs courants de pensée : le magnétisme animal (mesmérisme), le « brownianisme », les théories de Schubert ou les recherches de Pinel et Reil. Si Hoffmann a recours dans la plupart de ses contes à ces théories, il fait preuve de prudence lorsqu'il est question de troubles psychiques². En effet, il critique certains aspects de la médecine, mais n'ignore pas la difficulté de soigner et de guérir un patient. Il existe pour lui une barrière infranchissable entre la normalité et l'anormalité. Le philistin, qui n'est pas exposé aux fragilités de l'âme, n'est pas en mesure d'aider ou de comprendre un être romantique en proie à la folie. Le fou suscite un sentiment d'étrangeté et un malaise. Dans *Les Frères de Saint-Sérapion*, la présence de la maladie mentale n'a pas pour fonction de conduire le fou vers l'univers de la psychiatrie, mais, intégrée correctement à la narration, elle tend à semer le trouble, à ébranler un système de pensée codifié et les repères sociaux. L'art devient, à ce moment précis, une sorte de thérapie et de moyen d'exorciser le mal. En matière d'inconscient, Hoffmann privilégie le rêve et les caprices de l'imagination, ce que reprendra Théophile Gautier dans *Onuphrius* en l'exacerbant :

Aussi Hoffmann et Jean-Paul le trouvèrent admirablement disposé ; ils achevèrent à eux deux ce que les légendaires avaient commencé. L'imagination d'Onuphrius s'échauffa et se déprava de plus en plus, ses compositions peintes et écrites s'en ressentirent, la griffe ou la queue du diable y perçait toujours par quelque endroit.³

Le rêve diffère du magnétisme dans la mesure où l'inconscient de l'individu travaille avec des faits connus, vécus ou des symboles tandis que, dans le magnétisme ou l'hypnose, les rêves magnétiques peuvent être orientés, voire créés par l'hypnotiseur. Ils ne dépendent nullement de l'individu proprement dit, mais de sa relation avec autrui. Le rêve contient, pour ainsi dire, une relation de soi à soi. Conditionné par un tiers, il n'en est plus véritablement un et forme une communication entre deux esprits. Il correspond à une sorte de miroir déformant du Moi et de l'inconscient. Dans le magnétisme, l'inconscient est comme « placé sur écoute ». En reformulant notre hypothèse, nous pourrions dire que le magnétiseur accède au miroir de l'inconscient et en fausse le reflet afin que l'image renvoyée soit celle que, lui, désire transmettre. Pour Schubert comme pour Hoffmann, le sommeil magnétique et le somnambulisme s'assimilent à des états pathologiques : « Chez Hoffmann, la perception de soi est celle de la face nocturne du sujet. [...] C'est là que Hoffmann puise sa définition des forces obscures : destin ou hasard, pulsions, magnétisme [...] et folie »⁴. L'être humain subit systématiquement des influences psychiques extérieures. Hoffmann attire l'attention de son lecteur sur ce qu'il appelle « le principe psychique étranger » (« *das fremde psychische*

¹ Georg Reuchlein, *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und 19. Jahrhunderts*, München, Fink, 1986, p. 180.

² Laurent Cantagruel, *De la maladie à l'écriture. Genèse de la maladie romantique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2004. L'auteur part du discours sur la mélancolie pour aller jusqu'à l'écriture mélancolique, illustration du mal-être et du vague à l'âme. L'auteur se penche sur Hoffmann et Théophile Gautier. Ses réflexions vont de la mélancolie pathologique à la poétique mélancolique, de la la maladie mentale à la création littéraire. Ce rapport entre l'art et la science, l'importance de la psychiatrie et l'alliance entre folie et art représente un des axes majeurs de l'étude des *Frères de Saint-Sérapion*.

³ Théophile Gautier, *Onuphrius*, *op. cit.*, p. 29-30.

⁴ Françoise Knopper, « Anthropologie négative et critique de l'exorcisme dans le roman *Die Elixiere des Teufels* (1815-1816) d'E.T.A. Hoffmann », in *Le Texte et l'Idée* 17 (2002), p. 42.

Prinzip ») ou « le principe spirituel étranger» (« *das fremde geistige Prinzip* »)¹. Il s'agit de forces invisibles que l'homme ne maîtrise pas et qui le contrôlent. Elles peuvent apparaître sous la forme d'esprits élémentaires, de revenants ou faire naître une dépendance psychique. Hoffmann ne cherche pas à réécrire Mesmer, Schubert ou Kluge sous une forme scientifique qu'il adapterait. Il souhaite manifestement établir un constat, donner un florilège des divers comportements et opinions sur la question, à la fois des détracteurs, des adeptes et des praticiens, et mettre en avant l'horreur, la fascination, le rejet ou le scepticisme. Le magnétisme sert chez Hoffmann la narration, il nourrit l'imagination de l'artiste et attise la curiosité du lecteur. Les domaines de l'étrange, de l'inexplicable et de l'épouvante – propres au romantisme noir – sont clairement désignés comme le terreau de l'inspiration hoffmannienne en matière de poésie et de littérature. Le magnétisme s'inscrit dans un discours scientifique car, même marginalisé et appartenant à l'occulte, il fait l'objet de nombreuses recherches médicales. Ce champ scientifique peut être élargi aux domaines de la psychanalyse et de la psychiatrie si l'on considère le magnétiseur comme un manipulateur du psychisme d'autrui et le magnétisé comme la marionnette, l'objet du désir et le faire-valoir du magnétiseur. En outre, le magnétisme relève aussi des discours littéraire et esthétique : il apparaît comme un art(ifice). Le magnétiseur se révèle à la fois médecin, psychanalyste, visionnaire et artiste. Sa personnalité multiple et complexe correspond bien à la forme hétérogène² qu'Hoffmann souhaite donner à son œuvre. Le magnétiseur constitue, à lui seul, le génie artistique : il fait intervenir le pouvoir hypnotique de son regard perçant, envoûte de sa voix pénétrante, impose les mains pour procéder à des passes magnétiques, ou encore côtoie les forces supérieures et invisibles qui régissent l'être. La vue, l'ouïe, le toucher et le sixième sens (la clairvoyance, l'intuition) sont les quatre chemins qu'il emprunte pour parvenir à son but.

Le magnétisme renvoie à une spiritualité mêlée de religiosité et d'esprit scientifique. Associée au fantastique, cette science laisse la primauté à l'âme et à l'inconscient pour expliquer certains phénomènes physiques. Le 'fantastique magnétique', pourrait-on dire, rend visible l'invisible et démontre une volonté humaine de surpasser la simple sensation, l'univers purement sensible. Le rapport étroit à partir de la fin du 18^{ème} siècle entre science et littérature renvoie à une fascination pour le paranormal et l'étude de l'inconscient, des tréfonds de l'âme, que l'écriture en elle-même fait transparaître.

Métamorphoses de l'écriture

Dans les récits fantastiques de Théophile Gautier ou d'E.T.A. Hoffmann, les idées prennent corps, comme Onuphrius lorsqu'il croit distinguer un reflet sortir de la glace, procéder à une sorte de trépanation, et qu'il pense ensuite voir « ses idées [...] s'échapp[er] en désordre comme des oiseaux dont on ouvre la cage »³. Gautier reprend ici le thème de l'animation de l'inerte et de l'automatisation de l'humain qu'affectionne tant Hoffmann et qui, en plus de susciter le malaise du lecteur et de le plonger dans un sentiment d'étrangeté, prend une forme grotesque et devient une véritable mascarade :

¹ E.T.A. Hoffmann, *Sämtliche Werke. Die Serapions-Brüder*, éd. Wulf Segebrecht, tome 4, Frankfurt am Main, Bibliothek deutscher Klassiker, 2001, p. 313.

² Hoffmann se réapproprie la vision fragmentaire et hétérogène du premier romantique Friedrich Schlegel. L'unité de l'hétérogénéité et l'utilisation de l'arabesque picturale lui servent de modèle pour comprendre l'architecture générale. L'objectif d'Hoffmann est, comme celui des premiers romantiques, de synthétiser l'hétérogénéité artistique en cherchant des liens et des passerelles entre les différentes formes d'expression et en prenant la poésie pour lien fédérateur. Son originalité réside dans la volonté de réunir, dans sa tâche d'écrivain, le dessin, la peinture et la musique.

³ Théophile Gautier, *Onuphrius*, *op.cit.*, p. 49.

Chaque idéal de femme qu'il avait rêvé sortit avec son costume [...] Les types qu'il avait créés grandioses, grotesques ou monstrueux, les esquisses de ses tableaux à faire [...], ses idées métaphysiques sous la forme de petites bulles de savon [...], tout cela sortit pendant une heure au moins : son atelier en était plein.¹

Les masques, le carnaval, les illusions d'optique forgent entre autres l'univers grotesque du récit, mais c'est surtout dans sa relation étroite avec le fantastique que le grotesque prend tout son sens. Dans son ouvrage *Le Grotesque*², Dominique Iehl précise que vers la fin du XV^e siècle, le grotesque et le fantastique étaient intimement liés, que « [...] ce qu'on a tenu plus tard pour fantastique s'est manifesté d'abord comme une forme de grotesque, où l'étrange était apparenté au comique »³. Le grotesque, associé au fantastique, possède un caractère monstrueux, hybride et disparate. Dans le cas d'*Onuphrius*, le grotesque s'avère plus comique qu'inquiétant, c'est la raison pour laquelle Gautier place en exergue de son récit un passage tiré du *Gargantua* de Rabelais qui annonce une relation étroite entre le grotesque et le trompe-l'œil, l'illusion d'optique (« Croyoit que nues feussent paelles d'arin, et que vessies feussent lanternes »⁴). Le fantastique hoffmannien, malgré l'influence de la comédie grotesque à la manière de Jacques Callot, relève davantage du démoniaque et associe le grotesque à l'effroi. Les personnages d'E.T.A. Hoffmann sont hybrides, et l'écriture fantastique naît des combinaisons et des mélanges. Le fantastique représente un enrichissement esthétique et, comme le formule Victor Hugo dans sa célèbre préface de *Cromwell*, « c'est lui, toujours lui, qui tantôt jette dans l'enfer chrétien ces hideuses figures qu'évoquera l'âpre génie de Dante et de Milton, tantôt le peuple de ces formes ridicules au milieu desquelles se jouera Callot, le Michel-Ange burlesque »⁵. Cet aspect est renforcé par l'hommage qu'E.T.A. Hoffmann rend à Jacques Callot pour introduire ses *Contes fantastiques*. En effet, Callot est présenté comme le « maître » (« *Meister* ») excellant dans les représentations « étranges et fantastiques » (« *sonderbar* », « *fantastisch* ») sachant associer les contrastes, mêler les « éléments les plus hétérogènes » entre eux (« *aus den heterogensten Elementen* ») et mettre en scène avec « audace » (« *kühn* ») et « ironie » (« *Ironie* ») des « figures grotesques » (« *groteske Gestalte* »)⁶.

Dans son récent ouvrage *Grotesques et arabesques dans le récit romantique*, Dominique Peyrache-Leborgne écrit que

Jacques Callot condense tous les concepts clés qui vont articuler la Fantasia au grotesque romantique et leur donner une portée psychologique et existentielle moderne, celle-là même sur laquelle s'appuieront Freud pour définir l'*Unheimliche*, et Kayser pour assimiler grotesque et fantastique. Partant d'une conception du grotesque comme principe esthétique de la *Fantasia*, fondé sur l'hétérogénéité et l'hybridité, Hoffmann en arrive à qualifier l'esthétique de Callot et la sienne en fonction des notions d'imagination romantique, de foisonnement maniériste, d'ironie philosophique, enfin de glissement fantastique entre le quotidien et l'étrange.⁷

¹ *Ibid.*, p. 50. Ce passage fait écho à l'expression du père d'Heinrich von Ofterdingen dans le récit éponyme de Novalis « Träume sind Schäume » [littéralement « Les rêves sont de l'écume »] qui perçoit le monde onirique comme un lieu utopique et vain dans lequel l'homme se perd, in *Novalis. Werke in einem Band, op. cit.*, p. 243.

² Dominique Iehl, *Le Grotesque*, Paris, PUF, 1997.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ Théophile Gautier, *Onuphrius, op. cit.*, p. 23.

⁵ Victor Hugo, *Cromwell* [1827], Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 71.

⁶ E.T.A. Hoffmann, *Fantasia-und Nachtstücke, op. cit.*, p. 12.

⁷ Dominique Peyrache-Leborgne, *Grotesques et arabesques dans le récit romantique. De Jean Paul à Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 298.

Chez Hoffmann comme chez Gautier, le récit prépare le terrain du fantastique en mettant en avant le jeu entre la réalité et les apparences, les contrastes et le comique de situation. Cela s'avère particulièrement vrai au début du *Vase d'or* et d'*Onuphrius*, qui commencent par une anecdote assez banale puis basculent dans un étrange plus ou moins angoissant. Dans *Le Vase d'or*, Anselme renverse le panier de pommes d'une vieille dame acariâtre qui, ensuite, donne l'impression de lui jeter un sortilège ou, du moins, de lui prédire un destin funeste¹. Dans *Onuphrius*, Jacintha se met à la recherche du personnage éponyme qui semble avoir oublié son rendez-vous galant et se croit ensuite le jouet de « quelque diabolin » :

Au détour de la rue, elle aperçut de loin Onuphrius, qui marchait à côté du soleil, avec l'air le plus inoccupé du monde, s'arrêtant à chaque carreau, regardant les chiens se battre et les polissons jouer au palet. [...] – Midi ! murmura-t-il entre ses dents; il faut que quelque diabolin se soit amusé à pousser ces aiguilles; c'est bien dix heures que j'ai vu !²

Dans le fantastique hoffmannien, le basculement du comique de situation vers l'étrange est systématique. Néanmoins, de nombreux passages très humoristiques raillent les victimes du fantastique, même si cela prend souvent un caractère tragique.

Nous pouvons distinguer trois formes de grotesques chez Hoffmann³ : la forme satirique, qui relève d'une critique sociale envers les philistins, la forme ironique qui consiste à se moquer de l'imagination surchauffée du héros, tout en reconnaissant son génie artistique, enfin la forme à la fois fantastique et burlesque, qui laisse transparaître l'existence supposée de forces supérieures susceptibles d'être maléfiques. C'est cette forme de dualité métaphysique affirmée et source d'effroi qui semble absente des récits de Gautier. Dans *Le Vase d'Or*, le grotesque est fantastique dans la mesure où il mêle l'incongru à un grotesque plus « esthétique », et c'est précisément ce que nous entendons par « grotesque arabesque »⁴.

Le but premier de l'arabesque est le travail de l'esprit et l'union des sens : la synesthésie. L'ouvrage d'Hogarth, *L'Analyse de la Beauté*⁵ [*The Analysis of Beauty*], étudie la ligne de beauté issue de la théorie de l'art de la Renaissance. Sinueuse, appelée « *ligne serpentine* » [« *serpentina line* »], elle est reprise par Hoffmann sous les traits d'une mystérieuse femme serpent portant, dans *Le Vase d'Or*, le nom de Serpentine. Appliquée à l'architecture et à la peinture essentiellement ornementale, cette ligne fonde l'arabesque picturale. Dans *L'Analyse de la Beauté*, Hogarth considère la courbe serpentine comme une alliance gracieuse de la nature et de l'art représentée par les motifs végétaux, les formes imbriquées et entrelacées, symétriques et variées qui se retrouvent aussi, en dehors des

¹ E.T.A. Hoffmann, *Fantasie-und Nachtstücke*, op. cit., p. 179 : « Am Himmelfahrtstage, nachmittags um drei Uhr, rannte ein junger Mensch in Dresden durchs Schwarze Tor und geradezu in einen Korb mit Äpfeln und Kuchen hinein, die ein altes häßliches Weib feilbot [...] – Ja renne, renne nur zu, Satanskind - ins Kristall bald dein Fall – ins Kristall! », (« Un jour d'Ascension, à trois heures de l'après-midi, un jeune homme, débouchant au pas de course de la Porte Noire, à Dresde, vint tomber dans un panier de pommes et de gâteaux que vendait une vieille mégère repoussante. [...] – Va, cours toujours, engeance infernale ! Dans la prison de cristal, bientôt ta chute fatale ! », in E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'or*, op. cit., p. 9-10.

² Théophile Gautier, *Onuphrius*, op. cit., p. 23-24.

³ Dominique Peyrache-Leborgne, op. cit.

⁴ En matière de grotesque et d'arabesque, nous renvoyons tout d'abord à l'article de Günter Oesterle, « Figurations esthétiques dans le classicisme et le romantisme : "l'instant fécond" et l'arabesque », in *Revue germanique internationale*, « Entre classicisme et romantisme autour de 1800 », Michel Espagne et Jacques Le Rider (éd.), n°16, 2001, p. 141-146, à l'ouvrage de Karl Konrad Polheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, Paderborn, Verlag Ferdinand Schöningh, 1966 et aux travaux de Alain Muzelle, *L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'Athenäum*, Paris, PUPS, 2006 et de Dominique Peyrache-Leborgne, op. cit.

⁵ William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, New Haven & London, Yale University Press, 2007.

domaines architectural et pictural, sur des objets utilitaires comme le drapé des tissus, le mobilier ou les accessoires (vestimentaires). Le motif de l'arabesque, donnant ainsi mouvement et profondeur, favorise le passage de la grâce à la caricature. La courbe symbolise à la fois la beauté et la laideur. Il est dorénavant question de diversité des genres et non plus de beauté absolue : la vision que l'auteur a de l'œuvre d'art s'en trouve transformée. L'arabesque hoffmannienne est à la fois narrative (rebondissements, répétitions et emboîtements) et artistique puisque l'écriture rend – pourrait-on dire – visible au lecteur ces entrelacements narratifs.

Dans le grotesque « arabesque », l'écriture se métamorphose, elle devient mystérieuse, picturale et/ou musicale. Sous le sceau de l'hypotypose ou de l'anamorphose, l'écriture subit des déformations, les images mentales se créant *via* la lecture.

L'art d'enjoliver et de transformer s'avère le propre du récit fantastique et, justement, de l'arabesque. Image et écriture se font écho, les tableaux sont vivants et les lignes en mouvement. La désorganisation du réel, le chaos et la déstructuration apparents fondent le grotesque fantastique d'E.T.A. Hoffmann. Par « grotesque fantastique », nous entendons la difformité, la distorsion de la perception, les excès et les extravagances. Cet univers ne semble toutefois pas accessible à tous, comme le souligne Gautier dans *Onuphrius* :

Les yeux de son âme et de son corps avaient la faculté de déranger les lignes les plus droites et de rendre compliquées les choses les plus simples, à peu près comme les miroirs courbes ou à facettes qui trahissent les objets qui leur sont présentés, et les font paraître grotesques ou terribles.¹

Ce sont ces lignes droites dérangées et muées en lignes serpentes qu'Hoffmann s'efforce de tracer dans ses écrits².

Contrairement à Hoffmann et aux premiers Romantiques allemands tels que les frères Schlegel, par exemple, Gautier ne se penche pas sur la thèse d'une unité « cosmogonique » empreinte de mysticisme et de superstition. Son approche est moins philosophique et métaphysique qu'anthropologique et son idéal esthétique ne correspond pas à une quête de l'harmonie originelle entre l'homme et la Nature³. Les arabesques et les lignes serpentes qu'il utilise dans son écriture traduisent plus son goût pour l'art oriental – son architecture et ses décors – que sa volonté de souligner un chaos apparent que l'écrivain

¹ Théophile Gautier, *Onuphrius*, *op.cit.*, p. 29.

² Nous pouvons dresser ici un parallèle entre un extrait du *Vase d'or* de Hoffmann : « *Er schritt durch den Korridor und führte Anselmus durch dieselben Gemächer und Säle, wie das erstemal. [...] Er sah nun deutlich, daß manche seltsame Blüten, die an den dunkeln Büschen hingen, eigentlich in glänzenden Farben prunkende Insekten waren, die mit den Flügeln auf und nieder schlugen und, durcheinander tanzend und wirbelnd, sich mit ihren Saugrüsseln zu lieblichen schienen* », in E.T.A. Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke*, *op. cit.*, p. 225 (« Après avoir traversé le corridor, il conduisit Anselme par la même enfilade de pièces que la première fois. [...] Il se rendait compte maintenant que de nombreuses fleurs inconnues, se détachant de la masse sombre des buissons, étaient des insectes aux couleurs éblouissantes, dont les ailes frémissaient en un tourbillonnant ballet », in E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'or*, *op. cit.*, p. 81) et un extrait du *Pied de Momie* de Gautier : « Les murs, couverts de panneaux d'hiéroglyphes et de processions allégoriques [...]; ces corridors, d'une longueur interminable, aboutissaient à des chambres carrées, au milieu desquelles étaient pratiqués des puits, où nous descendions au moyen de crampons ou d'escaliers en spirale [...] d'où partaient d'autres corridors également bigarrés d'éperviers, de serpents roulés en cercle », in Théophile Gautier, *Contes fantastiques*, *op. cit.*, p. 156). Ces deux extraits mettent en lumière une forme de grotesque arabesque où lignes et courbes rendent l'écriture quasi visible, où le récit devient image et le texte prend une forme iconique.

³ Voir l'ouvrage de Dominique Peyrache-Leborgne, *Grotesques et arabesques dans le récit romantique*, *op. cit.*, p. 733.

mettrait en exergue dans son récit. Cet aspect signifie que les « fantastiques » de Hoffmann et de Gautier ainsi que leur rapport au grotesque s'avèrent bien différents.

Selon Victor Hugo, dans *Le promontoire du songe*, le fantastique et le fantasque (« fantastique riant ») proviennent de la « cime du Rêve »¹. Hugo lie le fantasque au grotesque, à la bouffonnerie, à l'excentricité et à la caricature². Quant à Baudelaire, il souligne dans *De l'essence du rire* qu'Hoffmann est un « auteur singulier qui unit à la raillerie significative française la gaieté folle, mousseuse et légère des pays du soleil, en même temps que le profond comique germanique »³. Ce « comique absolu » rejoint ce que Gautier pense de Hoffmann, à savoir qu'il n'a pas été bien compris en France. Son fantastique est nécessairement en prise sur le réel. Il n'est pas question de revendiquer un *ersatz* de réalité ou un autre monde que le nôtre, mais de se laisser bercer et bercer en connaissance de cause par d'autres sphères, par d'autres phénomènes que la science n'est pas censée pouvoir expliquer de manière rationnelle. Gautier loue le « talent excentrique » et « très logique » de Hoffmann. Selon lui, il existe chez l'auteur allemand une « réalité dans la fantastique », et son « merveilleux [...] n'est pas le merveilleux des contes de fées ; il a toujours un pied dans le monde réel ». C'est pourquoi « [ses] contes [...] devraient plutôt être appelés contes capricieux ou fantasques »⁴.

De fait, le fantastique hoffmannien se caractérise par un réalisme profond qui certes déforme le réel, mais sans le délaisser véritablement. C'est aussi la raison pour laquelle le fantastique et l'étrange se contemplent la plupart du temps à travers un miroir ou un lorgnon magique où l'on accède à ce royaume des rêves, si ce n'est avec l'œil créatif et poétique de l'esprit, du moins avec une mystérieuse liqueur, comme le narrateur à la fin du *Vase d'Or* : « *Ohne Scheu kostete ich, die Flamme leise weg hauchend, von dem Getränk [...] Aber immer blendender häuft sich Strahl auf Strahl, bis in hellem Sonnenglanze sich der unabsehbare Hain aufschließt, in dem ich den Anselmus erblickte* »⁵. C'est la rencontre du quotidien insignifiant avec un irréel confinant à la folie qui rend le fantastique de Hoffmann aussi complexe. Les différentes réalités qui se superposent, la dualité et la duplicité systématiques conduisent le lecteur à se demander où commence le rêve. S'agit-il dès lors d'une expérience vécue ou fantasmée ?

L'ambiguïté narrative, les identités multiples, les liens entre les arts et les sciences font de ce fantastique un genre particulièrement original. Selon Roger Caillois, « le fantastique manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel »⁶. Pour Todorov⁷, il est à la limite entre deux genres, ressortissant à la fois au merveilleux et à l'étrange. C'est cette porosité générique qui constitue la richesse des récits de Hoffmann. Le merveilleux des contes populaires allemands (« *märchenhaft* »), le fantastique arabe (« *arabeske Fantastik* »), le fantastique emprunté à la littérature anglophone, l'humour et la distanciation ironique constituent ce fantastique hoffmannien qui naît de l'étrange et du bizarre. Ajoutons qu'E.T.A. Hoffmann utilise le terme de « *fantastisch* » pour qualifier quelque chose de « *fantasievoll* » (« empli d'imagination »). Il

¹ Victor Hugo, *Le Promontoire du songe* [1863], Paris, Gallimard, 2012, p. 34.

² *Ibid.*, p. 50.

³ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 300.

⁴ Théophile Gautier, *Souvenirs de théâtre*, *op. cit.*, p. 46.

⁵ E.T.A. Hoffmann, *Fantasie-und Nachtstücke*, *op. cit.*, p. 253. (« Tranquillement, j'écartai la flamme d'un souffle et goûtai le breuvage [...]. C'est maintenant un scintillement ininterrompu de rayons, et dans une splendeur éclatante de soleil se découvre le bosquet sans limites où j'aperçois Anselme », in E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'or*, *op. cit.*, p. 126).

⁶ Valérie Tritten (éd.), *Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses, 2010, p. 118.

⁷ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

ne s'agit pas pour l'écrivain de l'employer comme un concept ou un genre poétologique. C'est notamment la réception d'E.T.A. Hoffmann en France et la traduction de ses textes qui feront de ses écrits des récits « fantastiques ». En se revendiquant de Jacques Callot et de ses travaux pour introduire ses propres *Contes fantastiques*, Hoffmann cherche surtout à relier les arts et l'écriture, l'œil et la plume.

Théophile Gautier a bien compris qu'Hoffmann ne s'inscrit véritablement dans aucun genre précis. Nous préférons par conséquent l'expression « genre hoffmannesque » à celle de « genre fantastique » où le surnaturel côtoie la réalité, l'étrangeté la folie et le grotesque le comique. Hybride, son fantastique rejoint avant tout une esthétique de la perception, mêlant iconicité et aliénisme, que le lecteur est libre d'interpréter à sa guise, pourvu qu'il sache toutefois être en prise avec le réel. C'est cette idée majeure qui fonde *Les Frères de Saint-Sérapion*, ensemble de récits s'inscrivant dans la suite logique des *Contes fantastiques*. À la fois héritier du rationalisme des Lumières et de l'idéal poétique du premier romantisme, Hoffmann représente un entre-deux en même temps qu'un dépassement de ce double héritage. Sans rejeter l'échauffement des sens ou l'importance de la raison, l'écrivain développe son propre principe esthétique, le principe « sérapiontique », visant à concilier l'inventivité d'un esprit rebelle et la nécessité de créer de manière maîtrisée et rationnelle.

Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann fait figure d'hommage à l'écrivain allemand en raillant avant tout l'incompréhension des destinataires du texte. En effet, c'est à travers l'ensemble de ses contes fantastiques, par le biais d'une écriture que l'on pourrait qualifier de « palimpseste » pour reprendre la terminologie de Gérard Genette¹ que Gautier laisse éclater son admiration pour Hoffmann. Le lecteur doit donc posséder une connaissance solide des écrits hoffmanniens pour saisir le jeu des allusions disséminées dans chaque conte et, à la manière du genre fantastique, parfois dissimulées au détour d'un chapitre.

Mots-Clefs : conte, fantastique, magnétisme, grotesque, réalisme, héritage, genre.

Bio-bibliographie : Maître de conférences en Études germaniques à l'université de Lorraine, Ingrid Lacheny étudie les théories du romantisme allemand, les discours esthétiques, la narration et la narratologie, le merveilleux et le fantastique en Allemagne et en France. Elle est l'auteur, notamment, de *Les Frères de Saint-Sérapion d'E. T. A. Hoffmann : une œuvre d'« art total » ?* (Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2010).

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.