



HAL
open science

**E. T. A. Hoffmann mis en images / en scène :
(auto)représentations d'un auteur polycéphale, d'hier à
aujourd'hui**

Ingrid Lacheny, Patricia Viallet

► **To cite this version:**

Ingrid Lacheny, Patricia Viallet. E. T. A. Hoffmann mis en images / en scène : (auto)représentations d'un auteur polycéphale, d'hier à aujourd'hui. *Savoirs en Prisme*, 2020, pp.65-86. 10.34929/sep.vi12.105 . hal-02955572

HAL Id: hal-02955572

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02955572v1>

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

E. T. A. Hoffmann mis en images/en scène : (auto)représentations d'un auteur polycéphale, d'hier à aujourd'hui

65

Ingrid Lacheny
Université de Lorraine, CEGIL
Patricia Viallet
Université Jean-Monnet Saint-Étienne, IHRIM, UMR 5317

RÉSUMÉ. En matière d'(auto)représentation(s), par lui-même et par autrui, l'écrivain allemand et artiste aux multiples facettes E. T. A. Hoffmann offre autant de clés d'interprétations de sa propre personne que par le biais de ses foisonnants récits. À partir du célèbre autoportrait qu'il réalisa durant ses années berlinoises (1814-1821) s'est constituée une sorte de matrice que des artistes profondément inspirés par le personnage et l'œuvre d'Hoffmann ont déclinée à l'envi. Reprenant les grandes lignes de force de la création hoffmannienne – la duplicité, l'hétérogénéité et le fantastique, empreint d'étrangeté, sans oublier l'ironie et le grotesque qui souvent les sous-tendent –, leurs images d'Hoffmann sont bien plus qu'un simple miroir social et littéraire du XIX^e siècle : elles sont révélatrices de toute une réflexion artistique, amorcée chez Hoffmann, sur la condition d'artiste d'hier à aujourd'hui ; elles permettent de s'interroger, de manière cathartique, sur l'impact poétologique qu'un physique perçu comme disgracieux peut susciter. De fait, en lien étroit avec cette impression d'étrangeté qui émane de l'autoportrait fondateur et que ressentait douloureusement son auteur en mal d'identité, Hoffmann fut souvent ancré dans une forme de romantisme noir envahi de doubles, de diables et de fous. La diversité des représentations graphiques, principalement à l'époque contemporaine, permet alors de nuancer cet aspect en soulignant aussi d'autres facettes tout aussi constitutives du personnage et de l'œuvre, comme par exemple l'humour, la dérision et la mise à distance par le biais du *Witz*, sans jamais toutefois s'éloigner de l'esprit hoffmannien qui semble habiter les portraitistes contemporains et guider leur crayon. Telle est, sans nul doute, la marque de fabrique des *portraits d'auteur* démultipliés dans la sphère germanique à partir de l'image du génie Hoffmann.

MOTS-CLÉS : (auto)représentation, hétérogénéité, intermédialité, procédés narratologiques, transposition graphique

Picturing/Staging E. T. A. Hoffmann : (self)representations of a multi-headed author past and present

ABSTRACT. When it comes to (self) representation(s) by himself and by others, German writer and multi-faceted artist E. T. A. Hoffmann offered as many keys to interpret who he was as through his abundant stories. From the famous self-portrait he made during his Berlin years (1814-1821), a matrix of sorts was formed, and extended *ad infinitum* by artists deeply inspired by Hoffmann's character and work. Reflecting the strong lines of Hoffmann's creation—duplicity, heterogeneity and the fantastic suffused with strangeness, bearing in mind the often underlying irony and grotesque—their images of Hoffmann are much more than a mere social and literary mirror of the nineteenth century. They reveal a whole artistic reflection, initiated by Hoffmann, on the status of the artist past and present; they make it possible to question, in a cathartic way, the poetologic impact that a body perceived as unsightly can provoke. In fact, in close connection with the impression of strangeness that arises from the founding self-portrait, painfully felt by its author lacking identity, Hoffmann was often anchored in a form of black romanticism invaded by doppelgangers, devils, and madmen. The diversity of graphic representations, mainly in the contemporary era, makes it possible to shade this aspect by also highlighting other facets that are equally constitutive of his character and his work such as, for example, humor, derision, and distance through the Witz, without ever departing from the Hoffmannian spirit that seemed to inhabit contemporary portrait painters and guide their pencil. Such is, without a doubt, the hallmark of the author's portraits multiplied in the Germanic sphere from the image of genius Hoffmann.

KEYWORDS: (Self)Representation, Heterogeneity, Intermediality, Narratological Processes, Graphic Transposition

Selon Elke Riemer-Buddecke¹, il existe à ce jour plus de 150 portraits d'E. T. A. Hoffmann, artiste et écrivain allemand (1776-1822) généralement qualifié de *romantique* par la réception internationale. Le visage d'Hoffmann a toujours connu une extraordinaire fortune qui ne peut guère s'expliquer par sa beauté et/ou son charme particulier(s). L'artiste souffrait en effet d'un physique qu'il ressentait comme disgracieux et la description qu'en fait Gabrielle Wittkop-Ménardeau, l'un(e) de ses biographes, forçant volontiers le trait pour alimenter le *mythe Hoffmann*, confirme cette impression d'étrangeté face à sa propre image (Wittkop-Ménardeau, 1966 : 16) :

Der junge Mann ist von weit unterdurchschnittlicher Größe, sehr hager, ein wenig vorgebeugt. Sein blauschwarzer Schopf hängt unordentlich in die hohe Stirn, die Nase ist gebogen, das Kinn schuh-

¹ L'ouvrage publié en 1976 sous le titre E. T. A. Hoffmann und seine Illustratoren. Mit 160 Abbildungen est le premier à répertorier les illustrations réalisées en Allemagne comme à l'étranger à partir de l'œuvre d'Hoffmann. Il a aujourd'hui encore valeur de référence. Elke Riemer-Buddecke est également l'auteure d'un article récemment mis en ligne qui nous intéresse particulièrement, puisqu'il y est notamment question du portrait hoffmannien : « Illustrationen zum Werk E. T. A. Hoffmanns ».

förmig aufwärts gekrümmt, der Teint gelb, der sehr große Mund scheint über einem Geheimnis versiegelt zu sein; die Augen, herrlich und kurzsichtig, von der Farbe des Mondsteins, glänzen und funkeln von beunruhigendem Feuer zwischen den langen Wimpern².

Et pourtant, « le petit gnome aux traits mobiles », comme l'a plus récemment appelé Rüdiger Safranski (« de[r] klein[e] Gnom mit den beweglichen Gesichtszügen », Safranski, 2007 : 220, nous traduisons), s'est plu à se représenter souvent, peut-être en raison de son goût facétieux pour cette partie supérieure – au double sens du terme – du corps qu'est la tête³. Hoffmann était aidé en cela par un incroyable talent de dessinateur, caricaturiste – souvent acerbe, à ses risques et périls – et autoportraitiste – son portrait du petit Friedrich Hitzig⁴ qui lui a inspiré l'un des deux personnages d'enfants du célèbre *Nußknacker* (*Casse-Noisette*), par exemple, entièrement réalisé au pinceau, n'a rien à envier à l'art d'un Philipp Otto Runge⁵.

De toutes ces autoreprésentations se dégage en particulier l'autoportrait intitulé *Selbstbildnis : Büste en face in Lebensgröße*⁶ (*Autoportrait : buste de face en grandeur nature*, Ponert, 2012a : 244-5 ; Ponert, 2012b : 87-8) datant des dernières années berlinoises (1814-1821), si souvent décliné par la suite qu'il nous semble faire office de matrice originelle pour nombre d'artistes se tournant vers Hoffmann. C'est certainement dans ce passage de relais entre les autoreprésentations d'Hoffmann et les (re)compositions ultérieures de son image que réside

2 « Le jeune homme est d'une taille largement au-dessous de la moyenne, très maigre, un peu penché en avant. Ses cheveux d'un noir bleuté tombent en désordre sur le front haut placé, le nez est busqué, le menton en galoche, le teint jaune, la grande bouche semble fermée sur un secret ; les yeux, magnifiques et myopes, de la couleur de la pierre de lune, brillent et scintillent d'un feu inquiétant entre les longs cils. ». Nous traduisons.

3 Dans le conte *Die Königsbraut* (*La Fiancée de roi*, 1821), à travers le personnage de Dapsul, un (pseudo)érudit soucieux de vaincre les réticences de sa fille face à son étrange prétendant (un « homme-carotte » affublé, entre autres choses, d'une énorme tête), Hoffmann fait justement l'éloge de la tête, siège de la pensée et, à ce titre, digne d'être représentée à l'exclusion de tout autre membre : « Doù viennent [...] tous nos ennuis, tous nos maux, toutes nos querelles, toutes nos haines, bref, tout ce qui gâte notre séjour en ce monde, sinon de la maudite exubérance de nos membres ? Quelle paix, quel calme, quelle félicité régneraient sur la terre, si l'humanité pouvait vivre sans tronc, sans croupe, sans bras et sans jambes, si elle ne se composait que de bustes ! C'est donc une heureuse inspiration qu'ont eue les artistes de représenter les grands hommes d'État ou les grands savants sous forme de bustes, évoquant ainsi symboliquement la nature supérieure qui leur est dévolue en raison des charges qui leur incombent ou des livres qu'ils écrivent ! » (Hoffmann, traduction Madeleine Laval, 1982 : 263-64). Derrière cette justification burlesque (et très rabelaisienne) d'une hypertrophie – récurrente chez Hoffmann – de la tête (et/ou de ses divers appendices) pourrait apparaître en filigrane celle du portrait (en buste !) comme pratique artistique – à visée corrective, voire cathartique. Au sujet du traitement de la difformité chez Hoffmann, voir Viallet, 2010.

4 Hoffmann, E. T. A., *Bildnis : Friedrich (Fritz) Hitzig (1811-1881) als Knabe*, Berlin : 1814-1815. Pour cette œuvre, dont l'original n'est pas conservé, comme pour toutes celles qui sont mentionnées dans cet article, nous renvoyons à l'inventaire critique de l'œuvre graphique d'Hoffmann qu'a établi Dietmar J. Ponert (Ponert, 2012) – le portrait évoqué plus haut est référencé sous les numéros 154 dans le volume 1 (Ponert, 2012a : 244) et 104 dans le catalogue du volume 2 (Ponert, 2012b : 86). Nous indiquerons la lettre a pour le premier volume et b pour le second.

5 On songe ici à l'œuvre intitulée *Die Hülsenbeckschen Kinder* (*Les Enfants Hülsenbeck*) Hamburg, Kunsthalle, 1805/1806, même si ce tableau diffère par sa mise en scène des différents stades de développement (et de conscience) de l'enfance.

6 Reproduction sur le portail en ligne consacré à Hoffmann (consulté le 01.02.2020) : https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/leben-und-werk/zeichner/serioese_zeichnungen/.

la spécificité de la pratique de l'(auto)portrait d'auteurs. À la présentation de la matrice hoffmannienne succédera donc celle de ses mises en fiction, essentiellement par des artistes contemporains comme, par exemple, Steffen Faust, passionné par le personnage d'Hoffmann et par son œuvre qu'il ne se lasse pas d'illustrer⁷. En 2001, Steffen Faust dessine un portrait d'Hoffmann qui reprend trait pour trait la matrice originelle – de face –, tout en la (re)doublant de profils révélateurs d'une personnalité multiple et surtout contrastée, tantôt enjouée, tantôt sombre :



Figure 1 : Steffen Faust, *Hoffmann vielgesichtig (Hoffmann polycéphale)*, 2001⁸.

7 Steffen Faust est un artiste graphique et illustrateur installé à Berlin. Outre de nombreux dessins directement inspirés de l'œuvre narrative d'Hoffmann, son site offre une belle galerie en ligne. L'artiste a également réalisé des transpositions (ou adaptations) *in extenso* de récits d'Hoffmann, comme celui de *Klein Zaches genant Zinnober (Petit Zachée surnommé Cinabre)*, publié en 2002 par la maison d'édition berlinoise Serapion vom See (Viallet, 2016 : 43-60). Actuellement, un même travail d'adaptation graphique à partir du récit *Der Goldene Topf (Le Vase d'or)* est en cours de publication. Il s'agit plus d'un livre illustré, *Bilderbuch*, que d'un *graphic novel*.

8 Les œuvres ici reproduites – toutes consultables par ailleurs sur le site de l'artiste (http://www.steffen-faust.de/Hoffmann/Portraits/Portraits_Hoffmann1.php) – le sont avec l'aimable autorisation de ce dernier.

Là n'est pas le seul exemple d'un portrait d'auteur entrant pleinement en résonance avec son sujet, au point de lui emprunter avant de les transposer graphiquement – dans un esprit d'intermédialité cher à Hoffmann lui-même – ses propres rouages narratifs – le thème de la dualité/du dédoublement par exemple dans le dessin évoqué plus haut. Se pose alors, nécessairement, la question de la réception des autoreprésentations hoffmanniennes : l'extraordinaire créativité à laquelle donne lieu l'image d'Hoffmann est-elle liée à une forme d'adhésion affective et technique à l'homme et à l'artiste qu'il a été ? La (dé)multiplication contemporaine des images hoffmaniennes serait-elle ainsi une exclusivité germanique ?

Construction de l'image hoffmanienne : une *matrice* plurielle et infiniment déclinable

L'inventaire établi par Dietmar J. Ponert (Ponert, 2012ab) pour l'ensemble de l'œuvre graphique d'Hoffmann – 236 pièces au total – renferme vingt-quatre autoreprésentations. Plus que par sa fréquence somme toute assez relative, cette pratique frappe par la variété avec laquelle elle se trouve mise en œuvre. Aux autoportraits classiques en buste – à commencer par celui que nous avons isolé pour sa valeur fondatrice – s'ajoutent quelques doubles portraits : Hoffmann et sa fiancée Marianna Thekla Michaelina Rorer (1802) (Ponert, 2012a : 73 ; Ponert, 2012b : 17) ou bien encore Hoffmann et son ami Theodor Gottlieb von Hippel, représentés tous deux de profil « wie auf einer Medaille » (« comme sur une médaille ») et estampillés de manière satirique des noms de « Castor und Pollux » (1804) (Ponert, 2012a : 104 ; Ponert, 2012b : 26). Parfois, ce type d'autoreprésentation double se présente sous une forme originale lorsqu'Hoffmann s'intègre lui-même comme personnage dans une composition plus ou moins vaste : on peut le voir par exemple, vêtu à l'antique, en train de guider son ami le docteur Marcus dans une forêt environnant Bamberg (Ponert, 2012a : 156-158 ; Ponert, 2012b : 52) ou bien attablé avec son ami, l'acteur Ludwig Devrient, leurs mains levées pour porter un toast : au succès de ce dernier dans le rôle de Falstaff, comme l'indique la devise *Ecce Signum* inscrite au-dessus du dessin (1817) (Ponert, 2012a : 304-5 ; Ponert, 2012b : 119). Dans ce dernier cas, le dessin à la plume apparaît « am Ende eines Briefes » (« à la fin d'une lettre »), tel un sceau graphique sur la fonction duquel il faudra s'interroger. Il s'agit d'une pratique récurrente, le plus souvent associée à une dimension ludique et auto-critique – un sommet en la matière est atteint avec l'autoportrait *In ganzer Figur rheumakrank auf dem Bett sitzend und schreibend* (*En pied, assis sur le lit et écrivant, souffrant de rhumatisme*, 1814) inséré au beau milieu d'une lettre adressée à Carl Friedrich Kunz, premier éditeur d'Hoffmann (Ponert, 2012a : 222-3 ; Ponert, 2012b : 78).

De ces différentes déclinaisons d'un art intrinsèquement lié à la « question de l'identité mais aussi de l'unité physique et psychique de l'auteur » (Prunet, Estingoy, Garnotel : 1), nous retiendrons la présence indéniable de constantes

physiques et scéniques qui, en l'absence de toute image *réelle* de l'artiste romantique, serviront de base aux portraits ultérieurs d'Hoffmann. Sur le plan physique, on relèvera essentiellement – surtout sur les autoportraits de profil (Ponert, 2012a : 153-155 ; Ponert, 2012b : 50-51) – la proéminence du nez busqué et du menton en galoche, le désordre de mèches de cheveux rebelles retombant sur le front haut et les tempes d'où partent des favoris descendant jusqu'au menton. Lorsqu'il se représente de face, comme pour l'autoportrait fondateur évoqué plus haut, ce sont les yeux qui attirent et concentrent l'attention : « [die] übergroßen dunklen Augen unter weit gewölbten Brauen mit dem alles beherrschenden stechenden Blick » (Ponert, 2012a : 245). Soit un « regard dominateur et perçant » qui, dans sa fixité, confère à l'ensemble du visage une expression particulière et inquiétante, « ein[en] dämonisierend[en] Ausdruck » (« de très grands yeux sombres, ou des sourcils largement arqués » ; « expression démoniaque », nous traduisons), constitutive de l'image du *Gespenster Hoffmann* (« diabolique Hoffmann »), ainsi que l'a labellisé Goethe après la parution en 1816 du plus célèbre des *Nachtstücke* (*Contes nocturnes*) : *Der Sandmann* (*Le Marchand de sable*). Sa vie durant, Hoffmann ne pourra se défaire de cette appellation très réductrice qui orientera tout un pan de sa réception – y compris dans la manière de le représenter.

Gravé en 1822 par Karl Ludwig Bernhard Buchhorn (1770-1856), l'autoportrait connaît encore aujourd'hui une fortune exceptionnelle : il orne la première page du portail E. T. A. Hoffmann lancé et mise en ligne en 2016 par la Staatsbibliothek de Berlin. Il est repris sur la plaquette diffusée à cette occasion⁹. Même lorsqu'il s'offre de profil, en une version promise au même succès y compris commercial avec la diffusion d'une médaille souvenir (Schemmel, 2011 : 298)¹⁰, Hoffmann opte pour ces mêmes invariants physiques, inlassablement déclinés. En résulte une sorte de matrice pour les portraits à venir, comme l'atteste celui que réalise en 1821 le peintre Wilhelm Hensel (1794-1861)¹¹, atténuant l'impression produite par l'autoportrait initial et rappelant précisément par son caractère amène une autre représentation, tout aussi connue, qui lui est souvent attribuée alors qu'il s'agit en réalité de l'œuvre (non datée) d'un artiste anonyme :

9 Il est également souvent choisi comme illustration en tête d'article, par exemple dans un numéro relativement récent du *Tagesspiegel* (« E. T. A. Hoffmann in Berlin. Schicksal eines abenteuerlichen Mannes », 31.10. 2015).

10 E. T. A. Hoffmann-Médaille par Hannes Dauer, reproduction n° 117.

11 Wilhelm Hensel, *E. T. A. Hoffmann*. Une reproduction est disponible sur le *E. T. A. Hoffmann-Portal* (consulté le 01.02.2020) : <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/>, onglet Hoffmann digital, puis *Porträts*.



Figure 2 : *Bildnis E. T. A. Hoffmann* (*Portrait d'E. T. A. Hoffmann*), peintre inconnu (ancienne attribution : peintre avant 1822), huile sur bois (41 x 35 cm), Berlin, Nationalgalerie, Photo © BPK, Berlin, DiSt. RMN-Grand Palais / Jörg P. Anders.

L'une et l'autre apparaîtront sur la première de couverture de monographies majeures – celle de Rüdiger Safranski, en 1984 dans le premier cas et celle de Gabrielle Wittkop-Ménardeau, en 1966 dans le second (Safranski, 2000 ; Wittkop-Ménardeau, 1966).

Manifestement, la (re)composition de l'image d'Hoffmann s'accompagne donc d'une dimension scénique, certes propre à l'art de l'autoportrait en lui-même – genre permettant à l'auteur de se représenter avec ou sans mise en scène – mais largement exploitée ici. La légende du dessin représentant Hoffmann, de profil, en train de croquer une scène pour le moins cocasse

(Ponert, 2012b : 50-1) a, à elle seule, des allures de didascalie : *Darstellung: Der Bamberger Arzt Dr. Christian (von) Pfeufer (1780-1852) untersucht auf der Zungenspitze von Carl Friedrich Kunz (1785-1849) ein Bläschen; Hoffmann selbst daneben zeichnet diese Szene* (Représentation : le docteur bambergéois Christian (de) Pfeufer (1780-1852) examine une cloque sur le bout de la langue de Carl Friedrich Kunz (1785-1849) ; Hoffmann lui-même à côté dessine cette scène). Tous les ingrédients de la recette hoffmanienne sont ici réunis : profil (proto)typique¹², réflexivité – l’artiste se dessine en train de se dessiner – et humour – souvent potache. Un autre exemple nous est offert avec l’(auto)reprise de la matrice en 1815-1816 sous la forme d’une version commentée E. T. A. Hoffmann, *Selbstbildnis: Brutsbild mit physiognomischen Erläuterungen* (E. T. A. Hoffmann, *Autoportrait : buste avec explications physiognomiques*, Ponert, 2012a : 287-91 ; Ponert, 2012b, 108-11)¹³ : parodiant au passage les théories du Suisse Johann Caspar Lavater (1741-1801) sur les possibilités de connaissance de la personnalité et des sentiments humains qu’offrirait l’étude de la physiognomie, Hoffmann s’amuse à associer à diverses parties de son buste des légendes tantôt objectives – aux lettres a, b et c correspondent respectivement « die Nase » (« le nez »), « die Stirn » (« le front ») et « die Augen » (« les yeux ») – tantôt fantaisistes et pleines d’(auto)dérision comme, par exemple, « Dallachsche Beafsteak/u: Portwein » (« beafsteak de Dallach¹⁴ / et : porto ») pour des joues un peu rondes (lettre d) ou « der Ironische Zug oder die MärchenMuskel » (« le trait ironique ou le muscle du conte ») à la lettre e, inscrite au niveau de la commissure des lèvres – référence implicite au « conte des temps modernes »¹⁵ *Der Goldne Topf* (*Le Vase d’or*), renouvelant le genre par son ancrage – en apparence – plus marqué dans la réalité. Par cette mise en abyme de sa situation à la fois personnelle et artistique, dans cette phase de vie berlinoise où il commence à exercer parallèlement l’activité de juriste et celle de poète, Hoffmann ne se livre pas simplement à un jeu avec sa propre image. En n’ayant de cesse de la dédoubler, quitte à forcer le trait comme l’y invite son penchant à la caricature, l’auteur combat ses propres démons : ses difficultés à assumer son apparence physique et à affirmer son statut de créateur de génie, en dépit des doutes et des échecs – on peut lire ainsi à la lettre f rapportée au « lange[s] Kinn » (« long menton ») dans l’autoportrait commenté la mention significative : « mißrathene Schauspiele (Blandina etc) » (« pièces ratées (Blandina etc) »). Dans cette perspective thérapeutique et cathartique, qui rejoint la thématique de la difformité chère à Hoffmann – en particulier sous ses diverses formes d’expression littéraire, en lien avec l’esthétique du grotesque (Viallet, 2010) – l’intégration récurrente d’autoportraits sous forme de petites vignettes dans la correspondance de

12 C’est le détail de ce profil que reprendra, cette fois comme motif isolé, Bernhard J. Dondorf (1809-1902) pour sa lithographie – avec la mention, ajoutée entre parenthèses sous le nom d’Hoffmann au bas du dessin, « überaus ähnlich » (« extrêmement ressemblant »).

13 Reproduction sur le site (consulté le 01.02.2020) : <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/leben-und-werk/zeichner/karikaturen/>

14 Dallach est le nom d’un restaurateur berlinois.

15 « [Ein] Märchen aus der neuen Zeit » est le sous-titre du conte, achevé en 1814. La compréhension de ce concept novateur, difficilement transposable en français (littéralement « conte de réalité ») est facilitée.

l'auteur prend tout son sens. En représentant ses *maux* – notamment ses crises de rhumatisme – au beau milieu de ses *mots* (Ponert, 2012b : 78), Hoffmann fait preuve de sa capacité à traiter au propre comme au figuré « de manière créative la mise en danger de son existence » – et de sa production littéraire – par la maladie, cherchant ainsi à « mettre à distance la peur et l'effroi » (Ponert, 2012a : 223)¹⁶.

Arrêtons-nous enfin sur une œuvre de jeunesse, programmatique, réalisée vers 1794 – Hoffmann est alors âgé d'environ 18 ans. Il s'agit d'une *représentation allégorique* (*Allegorische Darstellung*) mettant en scène la déesse de l'imagination : *Die Göttin Phantasie erscheint Hoffmann zum Troste* (*La déesse de l'imagination [qui] apparaît à Hoffmann pour le reconforter*, Ponert, 2012a : 41-4 ; Ponert, 2012b : 8). Outre l'aspect théâtral, renforcé par les éléments d'un décor d'empreinte très baroque, nous relèverons la présence au centre du tableau d'un miroir ovale où apparaissent deux jeunes filles marchant l'une derrière l'autre¹⁷. Le miroir est l'instrument du peintre par excellence et, plus encore, celui de l'autoportraitiste : s'il permet à l'artiste de tester l'effet de réalité de sa représentation, il peut aussi faire naître « des fantasmagories, des visions féeriques ou dépravées », comme le souligne France Borel avant de conclure que, « raison et folie, visible et invisible, spéculations et fantasmes s'[y]accouplent » (Borel, 2002 : 23). Tendu ici par l'imagination personnifiée, le miroir offre au jeune Hoffmann non sa propre image, mais celle de l'objet sur lequel porte son désir (Lacheny, 2010 : 154). Le miroir devient alors le révélateur d'une identité affirmée envers et contre tout¹⁸, celle d'un artiste livré au seul pouvoir d'une imagination débridée. De cet acte libérateur, tous les autoportraits ultérieurs en porteront trace ; dans une lettre adressée à Hippel en mai 1821, c'est le célèbre profil d'Hoffmann qui tient lieu de signature (Ponert, 2012a : 351-2 ; Ponert, 2012b : 159), jeu de passe-passe identitaire porté à son paroxysme lorsqu'il arrive que l'autoportrait désigné comme tel – *Selbstbildnis* – présente le maître de chapelle Johannes Kreisler (Ponert, 2012a : 272-274 ; Ponert, 2012b : 100), l'un des doubles littéraires de l'auteur.

Sur son autoportrait de jeunesse à teneur allégorique, Hoffmann se représente en pied, vêtu d'une veste sombre au col relevé et coiffé d'un haut-de-forme. C'est précisément ainsi que le voit et dessine Steffen Faust en 2009 pour le portrait intitulé *E. T. A. Hoffmann Wein* (*E. T. A. Hoffmann vin*)¹⁹. Croqué cette fois de face et se détachant seul sur un fond bleu gris, l'artiste est affublé d'un attribut emblématique de son mode de vie et de création : un verre de vin, source à la fois d'ivresse et d'inspiration. Là n'est pas le seul exemple de mise en

16 (« [...] kreative[r] Umgang mit einer existenz – und lebensbedrohlichen Gefährdung » ; « Mit schwarzem Humor bringt er Angst und Schrecken in Distanz ».

17 « [die Gestalten] zweier hochgewachsener, hintereinander schreitender Mädchen » (Ponert, 2012a : 41). Il s'agit en réalité de deux amies de jeunesse d'Hoffmann, les demoiselles Charlotte Reimann et Jakobine Kurella – le jeune homme aurait offert le tableau à la première, en signe de son attachement pour elle.

18 La présence, parmi l'amoncellement de créatures hybrides à droite de la déesse, d'une grosse tête grimaçante – celle, peut-être, de l'oncle Doerffer, suggère Dietmar J. Ponert (Ponert, 2012a : 42) – est l'indice de l'hostilité familiale à la vocation du jeune homme.

19 Lui-même se met en scène avec ces mêmes attributs hoffmanniens, sans oublier le verre de vin, sur la page d'accueil de son site web : www.steffen-faust.de (consulté le 04.03.2020).

image(s) d'Hoffmann : comme Steffen Faust, bien d'autres artistes prirent appui sur la matrice hoffmannienne avant de se lancer eux aussi dans leurs propres fictionnalisations de l'auteur.

Mises en fiction / mises en image d'E. T. A. Hoffmann

74

En 2017, dans *E. T. A. Hoffmann mit Weinglas* (*E. T. A. Hoffmann avec verre à vin*)²⁰, Steffen Faust représente les personnages de fiction sortant d'un verre de vin rouge, seul élément coloré du dessin, venant danser autour de la tête de leur créateur, bien loin de la bonhomie et de la complicité du portrait précédent et de l'autoportrait d'Hoffmann invitant au partage et au dialogue. Les yeux fixes scrutent désormais le spectateur comme pour l'hypnotiser, voire le mettre mal à l'aise. Cette forme d'appel, de connivence de façade inhérente aux récits hoffmanniens a bien été comprise par le graphiste qui y a recourt lorsqu'il dessine, par exemple, Hoffmann au piano. Le dessin *Hoffmann, Kreisleriana*²¹ (2009) instaure un dialogue intermédial entre Kreisler et Hoffmann lui-même : la musique tisse un lien magique entre la réalité et l'imagination ; elle extériorise une écoute intérieure et intériorisée comme le souligne *Johannes Kreislers Lehrbrief* (*Lettres de maîtrise de Jean Kreisler*) en 1814 (Hoffman, 2006 : 453)²². Les deux autres dessins (diptyque) *E. T. A. Hoffmann und die Musik* et *E. T. A. Hoffmann und die Musik 2* reprennent le motif de l'ivresse, source d'imagination et de cauchemars :

20 Ce dessin a été fait pour la Staatsbibliothek de Berlin à l'occasion d'un symposium italo-germanique (1 et 2 juin 2017). Il devint ensuite la première de couverture de l'ouvrage édité en 2018 par Tiziana Corda et Jörg Petzl : *E. T. A. Hoffmanns Stadterkundungen und Stadtlandschaften*.

21 Reproduction sur le site de l'artiste Steffen Faust (consulté le 04.03.2020) : http://www.steffen-faust.de/Hoffmann/Portraits/Portraits_Hoffmann4.php.

22 « [Das Sehen] wird dem Musiker [...] ein Hören von innen, nemlich zum innersten Bewußtsein der Musik, die mit seinem Geiste gleichmäßig vibrierend aus Allem ertönt was sein Auge erfaßt » / « [...] pour le musicien, la vue est une ouïe du dedans, c'est-à-dire une conscience intime de la musique qui, vibrant à l'unisson de son esprit, produit des sons dans tout ce que son regard saisit », traduction d'Albert Béguin (Alexandre, 1963 : 972).



Figure 3 : Steffen FAUST, *E. T. A. Hoffmann und die Musik* (*E. T. A. Hoffmann et la musique*), 2000.



Figure 4 : Steffen FAUST, *E. T. A. Hoffmann und die Musik 2*
(*E. T. A. Hoffmann et la musique 2*), 2000.

Ce n'est pas la plume, mais les notes de musique qui engendrent des monstres. Les figures ainsi créées rappellent certaines représentations de sorcières des peintres comme Francisco de Goya (1746-1828) ou James Ensor (1860-1949). Le versant maléfique et sombre d'E. T. A. Hoffmann prend ici le pas. À travers son travail de création, il donne forme à la difformité, à la laideur, au rejet des femmes qui en découle ou encore au manque de reconnaissance sociale et artistique. Ces aspects accentuent la frontière ténue qui existe entre le rêve et la réalité, l'importance de la narration et de l'adhésion du lecteur/spectateur à cet environnement fantasque, polymorphe et hétérogène. Hétérogénéité que l'on retrouve à travers la multitude et la diversité de ses personnages de fiction faisant des récits un immense kaléidoscope. Dans le portrait *E. T. A. Hoffmann mit Weinglas*, Faust a opté, à travers les masques et les costumes, pour l'univers grotesque de la *commedia dell'arte* – que l'on retrouve dans les récits fantastiques ou sérapiotiques *Prinzessin Brambilla* ou *Signor Formica* – et des dessins de

Jacques Callot, chers à Hoffmann, et non pour le caractère morbide des *Elixiere des Teufels* (Élixirs du diable) ou des *Nachtstücke* (Contes nocturnes). Le goût pour le travestissement ou la dissimulation, le penchant pour le grotesque et le grinçant des scènes italiennes sont autant de facettes de l'artiste qu'il est plaisant de dévoiler. Somme toute, Hoffmann est mis en scène et associé directement à ses récits. Mis sur le même plan graphique que tous les personnages représentés, il appartient à la fois à la réalité, à son existence en tant qu'artiste, et à la sphère fictionnelle. Les éléments disparates propres à son univers narratif et mêlant le rêve, le désespoir, la violence du contexte historique et politique de l'époque napoléonienne et l'imagination confinant à la folie, se retrouvent également dans les 25 collages de Wolfgang Held réalisés entre 1983 et 2004 à partir de sa pièce *Hoffmanns Verbrennung* (Schleyer, 2009 : 30-3). Held ne cherche pas à redessiner Hoffmann sous d'autres traits : il utilise les matrices déjà existantes que les autoportraits de face ou de profil en noir et blanc constituent. Hoffmann, à nouveau mis en scène et associé à d'autres images, devient, à son tour, personnage de fiction. Le Je créateur devient un Je fictionnel par le biais duquel Hoffmann comme narrateur et/ou personnage de l'histoire offre un point de vue multiple. L'écrivain transforme ses récits en de vrais palimpsestes où le fantastique, l'étrange, le grotesque, la caricature et le merveilleux se superposent et induisent dès lors le lecteur en erreur. Outre le fait de présenter Hoffmann sous tel ou tel aspect, les artistes mettent en lumière la diversité des degrés de focalisation, la complexité narrative des intrigues, leur enchevêtrement et leur pouvoir de mystification.

La mise en abyme fictionnelle fait d'Hoffmann un être bicéphale représenté à la fois comme un grand machiniste, un marionnettiste qui tirent les fils de la narration et un personnage de fiction à part entière. Les autoportraits originaux ne sont pas simplement repris, mais détournés. À plusieurs reprises, l'artiste Horst Janssen réalise des portraits d'Hoffmann avec une particularité de sa personnalité ou de son rapport à l'écriture : les thèmes de l'ivresse et du double, par exemple. Dans *Alkohol, E. T. A. Hoffmann Porträt*²³ (1993), les traits d'Hoffmann sont épais, son visage très allongé, son nez épaté et son front très haut. Le regard est fixe et peu expressif et nous sommes loin de la matrice. La laideur constitue donc un moteur de création, d'inventivité et d'imagination et c'est pourquoi nombre des personnages de fiction lui ressemblent. L'image intervient ici comme une forme d'interprétation de l'écriture artistique. Le support visuel, graphique devient un média inhérent et indispensable à la réception. Si le style des œuvres d'Hoffmann est hétérogène, les représentations graphiques qui mettent en scène l'auteur le sont tout autant. Le recours à des techniques variées telles que les collages, les dessins aux crayons de couleur, à l'eau-forte, à l'aquarelle, au crayon de papier ou encore les sérigraphies montrent à quel point Hoffmann est contemporain (voir Feuillebois, 2016) et a intéressé des artistes provenant de divers courants artistiques : du style naturaliste, expressionniste,

23 Reproduction (consulté le 01.02.2020) : http://www.artnet.de/k%C3%BCn%20stler/horst-janssen/alkohol-portr%C3%A4t-eta-hoffmann-ZoTJBQohiBUfpuCpoXXpUA2_

surréaliste, abstrait, en passant par le réalisme fantastique et même jusqu'au *Pop Art* (Schleyer, 2009 : 5).

De plus, Hoffmann est aussi souvent portraituré seul que mélangé à ses fictions. Dans ses dessins aux crayons de couleur, Michael Knobel l'intègre à d'autres personnages comme l'illustre, en 1999, l'œuvre *Hoffmanns Erzählungen* (*Les Contes d'Hoffmann*) (Schleyer, 2009 : 43). La problématique du regard, de la vision déformée et déréglée par une imagination échauffée apparaît distinctement par le monocle du maître du jeu déplaçant ses personnages comme des pions sur un échiquier. Hoffmann parvient-il à tout maîtriser, à tout contrôler ? La présence des traits horizontaux et verticaux, qui suggèrent des mouvements de tempête et d'oscillation pointant concrètement l'imagination débridée d'un chef d'orchestre de l'écriture peut-être un peu trop enthousiaste, semble vouloir le mettre en doute. Toujours est-il que l'idée d'un écrivain/narrateur manipulateur reste évidente. Steffen Faust en livre un exemple à travers deux versions différentes – une colorisée²⁴ (*Hoffmann und Klein Zaches*) et l'autre en noir et blanc²⁵ (*Hoffmann und Klein Zaches 2*) – représentant Hoffmann avec une marionnette à la main.

Dans la version non colorisée, la représentation de l'auteur – cheveux hirsutes et regard perçant – fait écho à celle du personnage dont il tire les ficelles et qui n'est autre que le Petit Zachée, cet expert en matière de manipulation que met en scène le conte éponyme d'Hoffmann. Il est intéressant de voir comment le dessinateur met en parallèle le personnage de fiction et son créateur. Outre l'aspect drolatique quasi fantastique, la mise en abyme visuelle ainsi constituée souligne en effet comment Hoffmann s'inscrit en filigrane derrière chacune de ses créations et chaque ligne de ses récits. À la différence de celui de Michael Knobel, cet Hoffmann-là ne perd pas le contrôle de ses créations mais s'avère fin manipulateur. Steffen Faust a très bien mis en avant cet aspect dans *Hoffmann und Olympia* :

24 Reproduction sur le site de l'artiste (consulté le 04.03.2020) : http://www.steffen-faust.de/Hoffmann/Portraits/Portraits_Hoffmann6.php

25 Reproduction sur le site de l'artiste (consulté le 24.03.2020) : http://www.steffen-faust.de/Hoffmann/Portraits/Portraits_Hoffmann10.php



E.T.A. Hoffmann und Olympia

Figure 5 : Steffen FAUST, *Hoffmann und Olympia* (*Hoffmann et Olympia*), 2009.

Hoffmann, dans ce cas, s'apparente au Spalanzani du *Marchand de sable*, créateur de l'automate Olympia dont la beauté fait perdre la raison à Nathanaël, le personnage principal et poète à ses heures, qui sombre dans une folie suicidaire.

L'aquarelle de Hans Liska (Schleyer, 2009 : 53), *E. T. A. Hoffmann und E. T. A. Hoffmanns Haus* (*E. T. A. Hoffmann et la maison d'E. T. A. Hoffmann*), datant de 1970, constitue alors plutôt une exception du genre, car le lien fictionnel n'est que suggéré et Hoffmann n'est absolument pas inquiétant. Liska dépeint davantage la relation directe de l'artiste avec sa vie d'homme vivant, à cette époque, à Bamberg. Heureux et pensif, loin de son mal être face à sa laideur, semblant peut-être saluer quelqu'un, il est représenté dans un univers réaliste, dans une normalité bourgeoise. S'il n'y a à première vue qu'un ancrage autobiographique, ses yeux, tournés vers quelque chose ou quelqu'un, observent. Le fait de représenter Hoffmann n'est donc pas anodin et s'avère toujours en lien avec

son travail de création ou une caractéristique thématique, poétologique ou physique. Il revient au spectateur de formuler des hypothèses.

Tour à tour personnage de fiction et inventeur angoissant, Hoffmann est la plupart du temps mis en scène avec ses créations comme c'est le cas de l'œuvre de Rainer Ehrt *Die Elixiere des E. T. A. (Les Elixirs d'E. T. A.)*. Hoffmann faisant la couverture de l'ouvrage *E. T. A. Hoffmann in der Karikatur* (Keim, Seitz, Ehrt, 2008)²⁶.



Figure 6 : Rainer EHRT, *Die Elixiere des E. T. A. (Les Elixirs d'E. T. A.)*, 2008.

Ce dessin de Ehrt²⁷ mêle habilement le *Hoffmann* personnage de fiction et le *Hoffmann* inventeur voire apprenti chimiste si l'on observe le cabinet de curiosité qui se trouve derrière lui et qui réunit dans moult fioles des graphismes

26 Le titre ne se réfère pas à l'inquiétante étrangeté hoffmannienne si souvent recensée, mais bien au côté humoristique et grotesque de certains aspects poétologiques de l'auteur : ses caricatures.

27 Les yeux véronis s'apparentent à ceux du chat (Kater Murr sans nul doute rappelant l'œuvre éponyme) se tenant à côté de lui.

et toutes sortes de petits personnages grotesques issus de son Journal, de ses correspondances ou de ses récits et alimentant les liens de parenté entre autobiographie et fiction. La mise en abyme narrative s'accroît avec la représentation du même graphiste d'Hoffmann et d'Offenbach (*Hoffmann und Offenbach*, 2012)²⁸ qui manipulent des marionnettes ayant elles-mêmes une marionnette à la main. Cette rencontre fictionnelle puisqu'anachronique entre Offenbach et Hoffmann – Offenbach avait en effet 3 ans à la mort d'Hoffmann – symbolise la réception d'Hoffmann par un autre auteur et, qui plus est, franco-allemand, donc dépassant les frontières de l'Allemagne. Dans *Hoffmanns Erzählungen* (*Les Contes d'Hoffmann*), opéra fantastique mis en musique par Jacques Offenbach juste avant sa mort (1881), l'écrivain allemand sera mis en scène à la fois comme auteur et comme acteur de ses propres fictions. Il faut souligner par ailleurs que l'on trouve chez Rainer Ehrt encore d'autres propositions de transposition graphique du mode de création hoffmannien, tant pluridimensionnel – la duplicité lui étant toujours inhérente – qu'intermédial²⁹. Que ce soit dans le domaine graphique ou théâtral, la voie de l'intermédialité constitue une des particularités majeures de la réception d'E. T. A. Hoffmann.

Réception et portée (internationale ?) de la mise en images d'E. T. A. Hoffmann

Hoffmann se représentait-il essentiellement pour lui-même, dans cette visée thérapeutique que nous avons déjà relevée, ou bien aussi plus ou moins consciemment pour autrui dans le but de contrôler l'image qu'il allait laisser à la postérité ? La majeure partie de ses autoportraits n'était pas destinée au grand public : offerts à des proches – comme à son amie Charlotte Reimann, dans le cas de l'autoportrait de jeunesse, ou encore à sa fiancée, représentée avec lui dans le double portrait évoqué plus haut –, ils ont une valeur affective souvent cultivée et prolongée par leurs destinataires qui, à leur tour, en font cadeau à un membre de leur famille ou de leur entourage. Naturellement, lorsque ces images de soi sont directement insérées dans la propre correspondance de l'artiste, leur degré d'intimité n'en est que renforcé. Toutefois, de telles formes de confession graphique n'empêchent aucunement la volonté de continuer à exister en filigrane, au-delà du cadre de la représentation, et de viser à une forme d'universalité. C'est certainement ce qu'a dû ressentir Theodor Gottlieb von Hippel, destinataire de cette lettre du 22 mai 1821 où le profil d'Hoffmann est apposé en guise de signature, lorsqu'il décida ensuite de le faire reproduire sous forme de

28 Reproduction (consulté le 01.02.2020) : <https://www.akg-images.de/archive/-Hoffmann-und-Offenbach-2UMEBMYW5LL99.html>

29 Dessins de Rainer Ehrt consultés le 18.03.2020 datant respectivement de 2000 et de 2008 <https://www.akg-images.com/archive/E.T.A.Hoffmann-2UMDHU6YUN8J.html> ; <https://www.akg-images.com/archive/E.T.A.-Hoffmann-at-the-Bamberg-theatre-2UMDHU6YUN8J.html>, <https://www.akg-images.com/CS.aspx?VP3=SearchResult&ITEMID=2UMDHU6YG9RS&LANGSWI=1&LANG=French>

lithographie³⁰ : premier pas décisif dans le processus de popularisation de l'effigie d'Hoffmann. De même, lorsque Karl Ludwig Bernhard Buchhorn recopie « mit äußerster Genauigkeit » (« avec une extrême précision », Ponert, 2012a : 245, nous traduisons) la matrice hoffmannienne – il s'agit d'une commande officielle, passée par le premier biographe d'Hoffmann, son ami Julius Eduard Hitzig –, le graveur renonce à signer l'œuvre de sa propre main, préférant donc humblement s'effacer³¹ (Ponert, 2012a : 245) pour mieux laisser parler une image qui allait marquer durablement la réception de l'artiste romantique.

Hoffmann, non cloisonné dans un genre littéraire spécifique, a été élevé au rang de *classique* pourrait-on dire et les graphistes y ont aussi largement contribué. Les portraits ont bien une fonction poétologique et narratologique. Ils dépassent le stade de la simple représentation, en donnant à penser, à dire, à créer, à interpréter. Il ne s'agit donc pas d'une démarche anodine, mais d'un véritable élan artistique : « Sous le *Je est un autre* des (auto)portraitistes se dissimule un *Cet autre, c'est moi* », souligne Inès Saad El Sérafi (2017 : 258). Les artistes qui se sont penchés sur Hoffmann et ont croqué son portrait auraient alors une affinité profonde physique ou intellectuelle avec ce dernier : Steffen Faust avait particulièrement compris, de manière intuitive, son univers.

Est-ce alors à dire qu'il existe là une exclusivité germanique en matière de représentation artistique de cet auteur ? Cela s'explique peut-être par cette empathie qui semble, chez les artistes concernés, préexister à leurs représentations. En fonction des interprétations, Hoffmann apparaît sous les traits d'un être polymorphe et hybride : tantôt inquiétant et/ou fantasque, tantôt drolatique ou bourgeois. Nous assistons, par conséquent, à une correction de l'image originelle et traditionnelle du *Gespenster-Hoffmann* que les récits inspirent et que l'on retrouve, entre autres, chez John Hörter. Hoffmann, à travers son génie, sa complexité, ses multiples facettes, aura marqué son temps et continue à jouer encore un rôle aujourd'hui. La matrice associée aux libres interprétations tant graphiques que textuelles font bien de lui un artiste contemporain. Les dessinateurs Rainer Ehrt et Christian Mischke l'ont également compris en le laissant côtoyer et inspirer des auteurs tels que Jacques Offenbach et Thomas Mann. Les portraits font, en effet, coexister différentes sphères entre elles – comme le réel et l'imaginaire chez Michael Knobel – ou superposent ces sphères – technique du collage chez Wolfgang Held. D'un côté, Hoffmann devient à son tour personnage de fiction ; de l'autre, il agit en tant que créateur et marionnettiste sur sa propre fiction.

Si la réception de l'œuvre littéraire de l'auteur dépasse largement les frontières de l'Allemagne, celle des portraits pourrait sembler se restreindre aux pays germanophones. En effet, la majorité des graphistes, dessinateurs et peintres en sont issus. En ce qui concerne la première de couverture de la version de 2018, relue et augmentée d'un avant-propos, de l'ouvrage de Pierre Péju,

30 Photographiée en 1926, la lithographie originale se retrouva donc dupliquée dans les éditions de la correspondance d'Hoffmann éditée par Friedrich Schnapp (cf. notamment vol. II).

31 Ponert parle même à ce sujet d'un « acte de piété à l'égard de l'original d'Hoffmann » : « aus Pietät gegenüber Hoffmanns Original ». Nous traduisons.

E. T. A. Hoffmann. *L'ombre de soi-même* – originellement paru, en version abrégée, en 1988 puis, chez Phébus, en 1992³² –, consacré à l'aspect pluridimensionnel et intermédiaire de l'écrivain et de ses œuvres (Péju, 2018), la maison d'édition a choisi l'œuvre d'un graphiste allemand prédominant évoqué, Horst Janssen, portant le titre : *E. T. A. Hoffmann (1974)*³³. La matrice y est utilisée pour le premier plan et retravaillée pour le second : Hoffmann apparaît ainsi le visage et le buste de trois quarts, avec son ombre/double – une ombre plus caricaturale, déformée, aux traits moins appuyés. L'interprétation que livre Horst Janssen est fondamentale d'un point de vue poétologique. Le double, l'ombre d'Hoffmann, symbolise le côté sombre, dandy, excessif et quasi dépressif de sa personnalité. Par ailleurs, ce livre de Pierre Péju a donné lieu à un article³⁴, paru en juin 2018 dans le journal *Le Monde*. Le texte est accompagné d'un portrait d'Hoffmann qui fut réalisé, à partir de trois portraits de l'écrivain³⁵, par Elodie Bouédec, une illustratrice française et francophone, diplômée des Arts décoratifs³⁶ et aimant Hoffmann pour sa dimension fantastique bien connue. Pour ce dessin, elle a travaillé en sable, puis l'a colorisé sur photoshop, une technique qui lui a permis de mettre l'accent sur l'aspect physique presque animal de l'auteur. Néanmoins, Hoffmann apparaît comme un être tout à fait avenant, ce qui pourrait relever d'une interprétation erronée dès lors que l'on sait qu'il souffrait de sa laideur et n'hésitait pas à la mettre en avant dans ses lettres et dans ses récits. Cette erreur apparente d'Élodie Bouédec vient sans aucun doute d'un parti pris artistique. La graphiste livre donc au récepteur francophone une version édulcorée du *Gespenster Hoffmann* et sûrement mieux adaptée au propre regard de l'artiste qui transmet sa vision.

Par conséquent, il est très intéressant de voir la part de subjectivité des artistes qui ont représenté Hoffmann : soit en accentuant une ou plusieurs facettes de sa personnalité, soit en le mettant en scène avec des personnages de fiction ou encore à travers le prisme de leur propre perception à partir d'œuvres graphiques ou textuelles. Elodie Bouédec a, pour ainsi dire, superposé trois portraits d'Hoffmann pour n'en faire qu'un seul. Ce palimpseste graphique s'apparente bien à la technique narrative d'Hoffmann et à l'ensemble kaléidoscopique de son écriture. Ce que Steffen Faust dans *Hoffmann, vielgesichtig (Hoffmann*

32 Il faut souligner le caractère singulier et très frappant de cette démultiplication de la biographie originelle – qui fait écho, en quelque sorte, mais ici dans le domaine narratif, à celle de la matrice. Ajoutons donc qu'il y a eu trois versions de l'ouvrage de Péju : la première est parue en version abrégée en 1988 (Librairie Séguier, Paris) sous le titre *Hoffmann et ses doubles*. La couverture représente le portrait d'Hoffmann (cf. fig. 2) fait par un artiste inconnu et faussement qualifié d'autoportrait. La seconde est publiée chez Phébus en 1992 sous le titre *L'ombre de soi-même : E. T. A. Hoffmann ; une biographie*. En couverture : l'ombre du personnage de Kreisler doublée. La troisième est celle à laquelle nous nous référons ici.

33 (consultés le 01.02.2020) : http://www.editionsphébus.fr/e-t-a--hoffmann--l-ombre-de-soi-meme-pierre-peju-9782752911667_et_https://www.flickr.com/photos/39.

34 (consulté le 01.02.20) : www.lemonde.fr/livres/article/2018/06/28/biographie-hoffmann-ou-la-part-du-reve_5322382_3260.html

35 Les trois portraits sont en ligne aux adresses suivantes (consultés le 01.02.2020) : <https://www.laphamsquarterly.org/contributors/hoffmann-o>, <http://de.roomeon.com/p/portrait-eta-hoffmann-wandkunst/4027> et <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-la-philo/le-journal-de-la-philo-du-vendredi-25-mai-2018>.

36 (consulté le 01.02.2020) : <http://www.elodiebouedec.fr/projet/le-monde/>

polycéphale), entre autres, et Wolfgang Müller ont su aussi représenter. Le portrait est alors intégré dans une forme de *logos* : le récepteur accepte d'être guidé – ou trompé – par cette forme – subjective – de représentation. C'est dans son rapport à l'Autre et à la façon dont cet Autre le perçoit que le *Je* créateur prend corps et fait sens comme l'atteste le rapport établi entre Hoffmann et son lecteur qu'il n'a de cesse d'apostropher de manière directe dans ses récits. Il existe par conséquent un véritable enjeu de la réception dans la démarche narrative et créatrice, dans le discours, et c'est le travail de réception qui assure la continuité et la survivance de l'acte de création initial : « Le face-à-face fonde le langage », rappelait déjà Emmanuel Levinas (2001 : s.p.).

Les portraits d'E. T. A. Hoffmann faits par d'autres ou par lui-même vont donc bien au-delà de simples (auto)représentations graphiques. Ils constituent un enrichissement de la fiction et livrent de véritables clés d'interprétations, d'autant plus lorsque l'on sait que *a fortiori* Hoffmann n'hésitait pas à habiter, voire à hanter ses récits en y intégrant ses propres blessures, ses expériences personnelles et professionnelles. L'écriture était alors perçue comme une forme d'exutoire et la seule manière de pouvoir survivre au cœur d'une société bourgeoise que l'artiste jugeait trop étriquée et renfermée sur elle-même, ne laissant que peu de place à la créativité et à la fantaisie³⁷.

Dans une perspective intermédiaire que les romantiques allemands avaient préfigurée, les mises en image d'E. T. A. Hoffmann ont continué à souligner le penchant de ce dernier pour l'hétérogénéité, l'ironie et les contrastes mêlant l'étrange au grotesque, le merveilleux à la magie noire, le fantastique au philistinisme. Analyser l'évolution de la réception graphique et de la matrice initiale renforce l'importance de l'œuvre d'Hoffmann à travers le prisme iconographique. Cela permet aux moins aguerris de découvrir par l'image des facettes narratologiques, poétologiques ou esthétiques de l'écrivain et aux initiés de s'amuser de la manière dont l'auteur est perçu et mis en scène, tel un comédien sur une scène de théâtre. De plus, cette démarche, par le biais de l'image, soutient toute une problématique du regard, ce qui coïncide avec le principe sérapionique, si cher à Hoffmann, faisant de la rencontre entre le regard empirique et l'œil de l'esprit une œuvre d'art en devenir.

Liste des figures

Figure 1 : Steffen FAUST, *Hoffmann vielgesichtig (Hoffmann polycéphale)*, 2001³⁸. (http://www.steffen-faust.de/Hoffmann/Portraits/Portraits_Hoffmann1.php)

37 Le terme de « fantaisie » peut se substituer au terme allemand « Fantasie », imagination, ou renvoyer à l'aspect fantasque, farfelu que le français indique.

38 Les œuvres ici reproduites – toutes consultables par ailleurs sur le site de l'artiste (http://www.steffen-faust.de/Hoffmann/Portraits/Portraits_Hoffmann1.php) – le sont avec l'aimable autorisation de ce dernier.

Figure 2 : *Bildnis E. T. A. Hoffmann (Portrait d'E. T. A. Hoffmann)*, peintre inconnu (ancienne attribution : peintre avant 1822), huile sur bois (41 x 35 cm), Berlin, Nationalgalerie, Photo © BPK, Berlin, DiSt. RMN-Grand Palais / Jörg P. Anders.

Figure 3 : Steffen FAUST, *E. T. A. Hoffmann und die Musik (E. T. A. Hoffmann et la musique)*, 2000.

Figure 4 : Steffen FAUST, *E. T. A. Hoffmann und die Musik 2 (E. T. A. Hoffmann et la musique 2)*, 2000.

Figure 5 : Steffen FAUST, *Hoffmann und Olympia (Hoffmann et Olimpia)*, 2009.

Figure 6 : Rainer EHRT, *Die Elixiere des E. T. A. (Les Elixirs d'E. T. A.)*, 2008.

Œuvres citées

- ALEXANDRE, Maxime, *Romantiques allemands*, Paris, Gallimard, 1963.
- BOREL, France, *Le Peintre et son miroir [Regards indiscrets]*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002.
- CORDA, Corda, PETZL, Jörg (consulté le 01.02.2020) : *E. T. A. Hoffmanns Stadterkundungen und Stadtlandschaften*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2018. https://www.verlag-koenigshausen-neumann.de/product_info.php/info/p9112_E-T-A--Hoffmanns-Stadterkundungen-und-Stadtlandschaften-.html
- FAUST, Steffen (consulté le 01.02.2020) : <http://www.steffen-faust.de/>
- FAUST, Steffen, *Klein Zaches genannt Zinnober*, Berlin, Serapion vom See, 2002.
- FEUILLEBOIS, Victoire, éd., *Hoffmann contemporain : Réceptions et réécritures aux XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Éditions Kimé, 2016.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Briefwechsel*, éd. Friedrich Schnapp, 3 volumes, Munich, 1967-1969.
- HOFFMANN, Ernst Théodor Amadeus, *Les Frères de Saint-Sérapion*, éd. et trad. Albert Béguin, 4 volumes : 4 *La Fiancée du roi*, Madeleine Laval, Paris, Phébus, 1982, p. 237-291).
- HOFFMANN, Ernst Théodor Amadeus, « Johannes Kreislers Lehrbrief », *Fantasiestücke in Callot's Manier [Kreisleriana]*, éd. Hartmut Steinecke et. alli., Francfort/Main, Deutscher Klassiker, 2006.
- KEIM, Walther, SEITZ, Gerhard, EHRT, Rainer, E. T. A. *Hoffmann in der Karikatur*. Ausstellungskatalog, s.l., 2008.
- LACHENY, Ingrid, *Les Frères de Saint-Sérapion : une œuvre d'art totale ?*, Sarrebruck, EUE, 2010.
- LEVINAS, Emmanuel, *Le Visage de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- PÉJU, Pierre, *E.T.A. Hoffmann. L'ombre de soi-même [1992]*, Paris, Phébus, 2018.
- PONERT, Dietmar, *E. T. A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk. Ein kritisches Gesamtverzeichnis*, éd. Staatsbibliothek Bamberg, 2 volumes, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2012.
- PRUNET, Rémi, ESTINGOY, Pierrette, GARNOTEL, Catherine (consulté le 01.02.2020) : « Autoportrait et estime de soi : Du face à soi au face aux autres ». <https://www.santementale.fr/inc/ddldoc.php?file=medias/pdf/garnotel.pdf>
- RIEMER-BUDDECKE, Elke, *E. T. A. Hoffmann und seine Illustratoren. Mit 160 Abbildungen* Hildesheim, Verlag Dr. H. A. Gerstenberg, 1976.
- RIEMER-BUDDECKE, Elke (consulté le 01.02.2020) : « Illustrationen zum Werk E. T. A. Hoffmanns ». <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/rezeption/illustrationsgeschichte/>
- SAAD EL SÉRAFI, Inès, « Du Moi l'autre », *Poétique*, 2, 182, 2017, p. 237-258.

- SAFRANSKI, Rüdiger, *E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten* [1984], Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2010.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Munich, Hanser, 2007.
- SCHEMMELE, Bernhard, *In Hoffmanno! Haus, Gesellschaft, Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte*, s.l. Genniges Verlag, 2011.
- SCHLEYER, Winfried, *E. T. A. Hoffmann und sein Werk im Spiegel der Grafik*. Ausstellungskatalog, Bamberg, Museen der Stadt Bamberg, 2009.
- TAGESSPIEGEL (consulté le 01.02.2020) : « E. T. A. Hoffmann in Berlin. Schicksal eines abenteuerlichen Mannes » 31.10. 2015: <https://www.tagesspiegel.de/berlin/e-t-a-hoffmann-in-berlin-schicksal-eines-abenteuerlichen-mannes/12522486.html>
- VIALLET, Patricia, « Difformité grotesque, difformité burlesque : le cas de la *Fiancée du roi (Die Königsbraut)* d'E. T. A. Hoffmann », *Figures du monstre, Cahiers du CELEC*, 1, 2010. <http://cahierscelec.msh-lse.fr/node/19>
- VIALLET, Patricia, (consulté le 01.02.2019) : « Mise en images, mise en récit : le conte d'E. T. A. Hoffmann *Le Petit Zachée surnommé Cinabre* (re)vu par Steffen Faust », *Image & Narrative*, 2.17, 2016, p. 43-60, <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1126>
- WITTKOP-MÉNARDEAU, Gabriele, *E. T. A. Hoffmann*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1966.