Image(s)actuelle(s) d'E. T. A. Hoffmann : un « utopiste sceptique »

Gegenwärtige Bilder von E. T. A. Hoffmann : ein « skeptischer Phantast »

Current image(s) of E. T. A. Hoffmann : a “skeptical daydreamer”

Patricia Viallet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/6457>

DOI : 10.4000/ceg.6457

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2013

Pagination : 189-212

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Patricia Viallet, « Image(s)actuelle(s) d'E. T. A. Hoffmann : un « utopiste sceptique » », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 65 | 2013, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 26 novembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/6457> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.6457>

Image(s)actuelle(s) d'E. T. A. Hoffmann : un « utopiste sceptique¹ »

Patricia VIALLET

Université J. Monnet, Saint-Étienne

E. T. A. Hoffmann est-il un « classique » ? Oui, assurément, répondrait le philosophe et écrivain allemand Rüdiger Safranski : sa « belle biographie d'Hoffmann² » ouvre en effet une série de travaux qui portent sur la vie et les productions de quelques grands noms de la littérature et de la philosophie allemandes³. En introduction, l'auteur prend soin de rappeler la renommée d'Hoffmann tout particulièrement en France et ce, dès le XIX^e siècle⁴, sans préciser toutefois ce qu'elle doit non seulement à Baudelaire et à sa nouvelle esthétique du rire⁵, mais également aux critiques et écrivains romantiques qui, dès les années 1828-1829, contribuèrent largement à la construction, puis à la réception d'une première « image d'Hoffmann » en France⁶. Indépendam-

¹ L'expression est empruntée à Rüdiger SAFRANSKI, auteur d'une biographie d'Hoffmann intitulée *E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*, München / Wien, Hanser, 1984 (nous utilisons l'édition de poche parue chez Fischer en 2000). Nous reviendrons plus loin (note 45) sur les difficultés que ne manque pas de poser la traduction en français du terme « Phantast ».

² Alain MONTANDON, « R. Safranski, *E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*. K. D. Dobat, *Musik als romantische Illusion* », *Romantisme*, n° 51, 1986, p. 118-119.

³ À la suite de la biographie d'Hoffmann paraissent, toujours chez Hanser, *Schopenhauer und die wilden Jahre der Philosophie. Eine Biographie* (1987), *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit* (1994), *Friedrich Nietzsche. Biographie seines Denkens* (2000) et, pour parachever cette galerie de « classiques », *Friedrich Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus* (2004).

⁴ SAFRANSKI, *E. T. A. Hoffmann*, p. 10 : « Dort gilt Hoffmann schon damals neben Goethe als wichtigster Repräsentant der deutschen Literatur. »

⁵ L'essai *De l'Essence du Rire et généralement du Comique dans les Arts plastiques* (1855) prend en effet appui sur des textes d'Hoffmann – essentiellement *Princesse Brambilla* et *La Fiancée du roi* – et démontre la supériorité de l'écrivain allemand dans la maîtrise de ce que Baudelaire appelle le « comique absolu ». Voir Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1976, t. II, en particulier p. 536 et suivantes.

⁶ Il faudrait citer ici le premier traducteur des contes d'Hoffmann, le jeune Adolphe Loève-Weimars qui rencontre à Paris le docteur David Ferdinand Koreff, vieil ami de l'écrivain, et découvre alors avec fascination l'univers fantastique d'Hoffmann, ainsi que l'homme de lettres

ment des « coupes » qu'il présente ça et là et de l'orientation spécifique qui, nous le verrons, lui est donnée d'emblée, l'essai de Safranski semble valider les critères mis en avant par Charles-Augustin Sainte-Beuve dans sa définition « moderne » du concept de « classique⁷ », soit un auteur « qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau [...] aisément contemporain de tous les âges » – et de toutes les nations, pourrait-on ajouter en forçant légèrement le trait.

Dans le cas d'Hoffmann, cette universalité « classique » est largement confirmée par le nombre extraordinaire d'illustrations auxquelles ses textes ont donné lieu : le catalogue constitué par Elke Riemer⁸, qui s'arrête aux années 1970 et ne prend donc pas en compte la production actuelle – toujours aussi foisonnante, comme nous le constaterons –, n'en compte pas moins de cent soixante et onze pour le seul espace germanique⁹. Un tel record nous conduit tout naturellement à glisser de l'analyse du concept de classique à celle d'un phénomène de réception et à s'interroger donc sur ce qui serait, selon Alain Viala, la « valeur d'échange¹⁰ » d'une œuvre dite « classique » : si Hoffmann est l'un des auteurs les plus illustrés de la littérature allemande – et même de la littérature mondiale, peut-on affirmer sans hésiter –, est-ce dû à sa conformité à un « canon » universellement reconnu (et donc simplement reproduit) ou plutôt à sa capacité à « entrer dans une logique de communication et de socialisation¹¹ », autorisant un processus de re-création infinie ?

Pour tenter de répondre à cette question, nous reviendrons tout d'abord sur un ouvrage connexe à la question du regard porté aujourd'hui sur les « classiques d'hier », en l'occurrence l'essai publié plus récemment Rüdiger Safranski sous le titre *Romantik. Eine deutsche Affäre*¹², dans lequel il reprend pratiquement mot pour mot tout un pan de sa précédente biographie sur Hoffmann¹³. Le « emploi » de l'univers carnavalesque de ce dernier¹⁴

Jean-Jacques Ampère, auteur d'un article élogieux paru dans *Le Globe* le 2 août 1828. La vision romantique d'Hoffmann, génie incompris et porté à tous les excès – ceux de l'imagination comme ceux de la boisson – ainsi que les multiples erreurs de la première traduction seront en grande partie corrigées quelques années plus tard par Henry Egmont, nouveau traducteur des œuvres complètes d'Hoffmann et auteur d'une notice restituant plus fidèlement l'itinéraire personnel et littéraire de ce dernier.

⁷ Sur ce point, voir l'introduction du présent numéro.

⁸ Elke RIEMER, *E. T. A. Hoffmann und seine Illustratoren. Mit 160 Abbildungen*, Hildesheim, Gerstenberg, 1976.

⁹ Compte tenu de l'ampleur du sujet traité, nous limiterons notre analyse aux pays de langue allemande.

¹⁰ Voir Alain VIALA, « Qu'est-ce-qu'un classique ? », *Bulletin des Bibliothèques de France*, 1992/1, p. 6-15.

¹¹ *Ibid.*

¹² Rüdiger SAFRANSKI, *Romantik. Eine deutsche Affäre*, München, Hanser, 2007.

¹³ Il s'agit précisément du chapitre 11, calqué sur le chapitre 27 de la biographie (« Le grand rire »).

¹⁴ Dans le chapitre 27 (p. 443), centré sur le « caprice à la manière de Jacques Callot » *Princesse Brambilla*, Hoffmann est désigné comme étant « le carnavaliériste de la littérature du début du XIX^e siècle » (« dem Karnevalisten in der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts »).

dans l'histoire du romantisme allemand confirme l'objectif que se fixe le philosophe dans une première partie exposant les prémices et le développement du romantisme dit de Iéna : présenter ce mouvement – rarement un terme aura été autant saisi dans son acception littérale – comme une aventure de l'esprit, formé à la pratique du jeu et aux audaces qu'il autorise. C'est à la construction de ce parcours, qui s'ouvre avec Herder et se clot avec Hoffmann¹⁵, que nous nous intéresserons donc dans un premier temps, afin de montrer comment, chez Safranski, la notion de jeu oriente la réception du romantisme allemand au point de devenir constitutive de cette « valeur d'échange sûre » qui donnerait à ses représentants les plus marquants – et à Hoffmann en particulier – leur statut de « classique ».

Sur ce fond d'historiographie littéraire, menée tambour battant et traitée de manière aussi bien hyperbolique (le romantisme comme élan novateur et libérateur par excellence) que téléologique (Hoffmann comme réalisation suprême du type romantique du « joueur »), se détache une vision moderne d'Hoffmann, celle d'un « utopiste sceptique ». L'analyse de cette formule-clé et des enjeux idéologiques qui la sous-tendent sera l'objet de notre deuxième partie, qui commencera par rappeler la place spécifique qu'occupe, dans la littérature critique, le travail de Safranski : « récit », « portrait », « guide de lecture » ou encore « tableau [d'une époque] », les termes¹⁶ ne manquent pas pour qualifier cette biographie, destinée – tout comme l'essai qui lui fait suite – à un public à la fois de profanes et de spécialistes.

Enfin, en mettant en regard cette vision moderne d'Hoffmann avec une sélection ici nécessairement limitée d'illustrations contemporaines de son œuvre narrative, nous tenterons de cerner ce que la formule forgée par Safranski ne saisit peut-être qu'imparfaitement : une modernité « souvent avancée, mais rarement clarifiée », comme le souligne très justement Gerhard R. Kaiser¹⁷, et surtout une adaptation, certainement facilitée par le jeu romantique, à cette logique de la « multiple alliance » qui ferait, selon Viala, qu'un auteur devient un « classique ».

Les (premiers) romantiques vus par Rüdiger Safranski : une « aventure incertaine »

Du point de vue du philosophe, le romantisme allemand se décline en deux temps et sous deux formes différentes : tout d'abord comme une époque littéraire, traditionnellement comprise entre 1790 et 1830 environ, puis comme une « attitude de l'esprit » (*Geisteshaltung*), que l'auteur considère

¹⁵ Au terme du chapitre 11 apparaît de nouveau la formule qui fait office de sésame pour la vie et l'œuvre d'Hoffmann, un « utopiste sceptique » : « Er war ein skeptischer Phantast » (SAFRANSKI, *Romantik*, p. 229).

¹⁶ Ce sont ceux qu'emploie Montandon dans sa recension (cf. *supra* note 2).

¹⁷ Gerhard R. KAISER, *E. T. A. Hoffmann*, Stuttgart, Metzler, 1988, p. 204 : « die oft apostrophierte, doch selten einsichtig gemachte Modernität ».

comme particulièrement prégnante dans la deuxième moitié du XIX^e et au XX^e siècle¹⁸. De ces deux volets¹⁹ d'une même « affaire allemande », ainsi que l'annonce le sous-titre de l'ouvrage, c'est essentiellement le premier qui retiendra notre attention : d'une plus grande ampleur que le second (onze chapitres sur près de deux cent trente pages), il (re)pose en effet la question de la réception du romantisme – et non celle, qui en est certes voisine mais ne rentre pas directement dans notre propos, de l'actualité du « fait » romantique – à l'époque contemporaine.

De quel romantisme s'agit-il chez Safranski ? Si l'on suit l'analyse de Bernd Auerochs, on peut dire que cette histoire du romantisme est pour ainsi dire à triple entrée²⁰. L'arrivée des premiers romantiques serait en effet préparée par trois événements et / ou éléments majeurs : l'aventure maritime de Herder en 1769²¹, la Révolution française et les Lettres de Schiller sur *L'Éducation esthétique de l'homme*. Une aventure personnelle, un événement politique, un essai philosophique, tel est le « paquet signalétique » (*Merkmalbündel*) – pour reprendre l'expression d'Auerochs²² – que Safranski pose comme cadre définitoire du premier romantisme, en une forme de juxtaposition qui n'est pas sans rappeler celle qu'a opérée en son temps, en un rythme ternaire également, Friedrich Schlegel dans le fragment 216 de l'*Athenäum* pour caractériser les « grandes tendances du siècle²³ ». Mais ici, c'est le voyage de Herder qui occupe le devant de la scène, jusqu'à devenir le moteur du récit de l'aventure romantique. D'emblée apparaît alors l'un des motifs centraux de l'histoire du premier romantisme, celui de l'incertitude :

Deux siècles et demi après Christophe Colomb et un siècle avant le mot d'ordre de Nietzsche : *Sur les vaisseaux, vous autres philosophes !*, se manifesta chez un aventurier de l'esprit le désir de prendre la mer [...]. [...] Herder monta à bord d'un bateau qui devait livrer à Nantes du seigle et du lin, mais pour lui-même, la destination restait encore incertaine ; peut-être, pensait-il, descendrait-il à Copenhague ou changerait-il de bateau sur la côte du Nord de la France, se

¹⁸ Il en étudie ainsi les formes les plus marquantes, de Hegel, Wagner, Nietzsche, Hofmannsthal, Rilke et Georg jusqu'aux événements de 68, en passant par les mouvements néoromantiques autour de 1900, le national-socialisme et la lecture qu'en propose Thomas Mann.

¹⁹ « *Die Romantik* » pour le premier, « *Das Romantische* » pour le second.

²⁰ Bernd AUEROCHS, « Intellektuelle Spieler. Zu Rüdiger Safranskis Buch *Romantik. Eine deutsche Affäre* », in Bernd AUEROCHS, Dirk von PETERSDORFF (dir.), *Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert*, Paderborn, Schöningh, 2009, p. 13-20, ici p. 14 : « [...] [der Autor] bietet uns [...] drei verschiedene Möglichkeiten des Einstiegs in die Geschichte der Romantik. »

²¹ « Romantischer Anfang: Herder sticht in See », annonce le sommaire du premier chapitre, que Safranski consacre entièrement à cette expérience fondatrice selon lui du mouvement romantique.

²² AUEROCHS, « Intellektuelle Spieler », p. 15.

²³ Friedrich SCHLEGEL, *Athenäums-Fragmente*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler, München / Paderborn / Wien, Schöningh, 1967, t. II, p. 199 : « Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre, und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters. »

disant qu'il se dirigerait ainsi vers des buts plus lointains. L'incertitude lui donnait des ailes [...].²⁴

Tout comme le philosophe ballotté par les flots, mais assuré par le point d'ancrage que lui offre l'activité intellectuelle²⁵, les romantiques de Iéna se lancent dans une « aventure incertaine », celle de l'esprit rompant les amarres de la tradition au risque de perdre son propre équilibre. C'est sur cette incertitude que repose l'analogie opérée par Safranski au terme du premier chapitre : « Et c'est pourquoi on peut dire des pensées de Herder en pleine mer : elles sont déjà romantiques, parce qu'elles nous préparent au roulis des choses dans le fleuve du temps²⁶. »

La valorisation de l'activité intellectuelle et de l'abandon à « l'incertain » permet de faire le lien avec les deux autres facteurs déterminants, dans la pensée de Safranski, pour le premier romantisme, à savoir d'une part la Révolution française, présentée avec Kant et Hegel comme triomphe de l'esprit, et d'autre part les Lettres de Schiller sur *L'éducation esthétique de l'homme* (1795), notamment la quinzième qui fait du jeu (et de la sphère artistique en général) le véritable domaine d'expression et de réalisation humaines²⁷. Si les « idées » de Herder en haute mer anticipaient les errances réflexives du jeune groupe de Iéna, celles de Schiller cherchant une réponse aux événements de 1789 et la trouvant dans l'éducation progressive de l'esprit à la liberté sont le prélude à cette « révolution de la littérature » qui se déclenche autour de 1800²⁸.

Au terme de cette présentation, qui fonctionne par analogies, les (premiers) romantiques font ainsi figure de « joueurs intellectuels²⁹ », une formule qui condense les valeurs prioritairement mises en avant par Safranski

²⁴ SAFRANSKI, *Romantik*, p. 17 : « Zweieinhalb Jahrhunderte nach Kolumbus und ein Jahrhundert vor Nietzsches Losung: *Auf die Schiffe, ihr Philosophen!* rührte sich bei einem Abenteurer des Geistes das Verlangen, in See zu stechen [...]. Herder ging an Bord eines Schiffes, das Roggen und Flachs nach Nantes bringen sollte, doch für ihn selbst blieb das Reiseziel noch unbestimmt, vielleicht würde er sich, so dachte er, in Kopenhagen an Land begeben, vielleicht an der nordfranzösischen Küste das Schiff wechseln und fernere Ziele ansteuern. Die Ungewißheit beflügelte ihn [...]. »

²⁵ Johann Gottfried HERDER, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, in *Werke in zwei Bänden*, hrsg. von Karl-Gustav Gerold, München, Hanser, 1953, vol. 1. On sait qu'en haute mer viennent à l'esprit de Herder toutes sortes de projets littéraires qui tournent autour de l'idée d'une nouvelle représentation de l'histoire de l'humanité.

²⁶ SAFRANSKI, *Romantik*, p. 28 : « Und darum kann man von Herders Gedanken auf offener See sagen: Sie sind schon romantisch, weil sie uns einstimmen auf das Schaukeln der Dinge im Strom der Zeit. »

²⁷ SAFRANSKI (*ibid.*, p. 43) se réfère notamment au passage suivant, qu'il cite et met tout particulièrement en avant dans le deuxième chapitre de son essai : « [...] *der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.* »

²⁸ *Ibid.*, p. 40-41 : « [...] damit wird [...] [Schiller] zum Initiator der wenig später unternommenen romantischen Versuche, die Revolution nicht nur als Thema, sondern als produktives Prinzip in die literarisch-philosophische Welt hineinzuziehen. Mit anderen Worten: Schillers Spieltheorie von 1794 ist das Vorspiel zur romantischen Literaturrevolution um 1800. »

²⁹ Nous reprenons ici le titre de l'article de Bernd Auerochs (voir note 20).

(l'aventure de l'esprit et l'instabilité qu'elle engendre, l'élan révolutionnaire, la poétisation du monde dans et par le jeu seulement) et sert de fil rouge à l'ensemble de son essai, non sans certaines distorsions et / ou simplifications. En focalisant son récit sur les débuts du romantisme allemand³⁰, Safranski creuse encore le fossé qui existe dans la recherche sur le romantisme entre la première phase du mouvement (*Frühromantik* ou « premier romantisme ») et la dernière dans son développement (*Spätromantik* ou « romantisme tardif³¹ »). Plus encore, la place de choix réservée à cet « aventurier de l'esprit » qu'aurait été Herder révèle l'orientation donnée d'emblée à la lecture du romantisme allemand, vu et présenté comme une « aventure incertaine ».

On ne s'étonnera guère alors de la tournure prise par le fond et la forme avec, d'une part, une accentuation excessive de certains motifs (l'universalisme, la liberté, la nouveauté romantiques contre la « sobriété éclairée³² ») et, de l'autre, le recours immodéré aux analogies et métaphores. Ainsi, le mot d'ordre de Nietzsche « Sur les vaisseaux, vous autres philosophes ! », rappelé dès l'ouverture du premier chapitre, permet de tracer une ligne qui irait de Herder jusqu'à l'époque wilhelminienne, tournée vers « la technique, la marine et la politique³³ », en passant par le romantisme de Iéna. Que cet incipit programmatique soit sorti de son contexte initial³⁴ n'importe guère, l'essentiel étant de filer à souhait la métaphore maritime. Au point de voir « dans chaque costume de matelot une fleur bleue³⁵ », comme le formule avec humour Lothar Müller dans sa recension de l'essai de Safranski, afin de montrer la dérive d'une vision qui a le mérite, certes, de se vouloir

³⁰ De fait, pour SAFRANSKI (*Romantik*, p. 233), « la grande époque du romantisme [est] achevée autour des années 20 du XIX^e siècle » (« Die große Epoche der Romantik [war] um die 20er Jahre des 19. Jahrhunderts vorbei »).

³¹ Rappelons que le première est généralement valorisée comme étant la plus productive malgré sa brièveté et comme étant encore « d'actualité », pour reprendre le titre de l'ouvrage coédité par Ernst BEHLEREN et Jochen HÖRISCH, *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn / Wien / München, Schöningh, 1987, alors que la dernière est globalement jugée comme conservatrice, voire réactionnaire, sur le plan à la fois politique et esthétique.

³² Dans le sommaire du chapitre III (*Romantik*, p. 48), on peut lire : « Abschied von der aufgeklärten Nüchternheit ».

³³ *Ibid.*, p. 317 : « [...] man wandte sich [im wilhelminischen Deutschland] vermehrt der Technik, der Marine und der Politik zu [...] ».

³⁴ Nous savons que chez Nietzsche, il s'agit à l'origine d'une réflexion philosophique sur la nécessité d'explorer la « terre morale », soit d'autres formes de justification de la « façon de vivre et de penser » de chaque individu. Voir Friedrich NIETZSCHE, *Le Gai savoir*, in *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, traduction d'Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1901, vol. 8, Livre quatrième (section 289), p. 231-297.

³⁵ C'est ainsi que Lothar Müller titre son article, paru dans la *Süddeutsche Zeitung* le 1^{er} septembre 2013 : « In jedem Matrosenanzug steckt eine blaue Blume. Die Wiederkehr der Geistesgeschichte als Achterbahn: Rüdiger Safranskis allzu verwegene Reise durch die deutsche Romantik. »

globale (« un panorama total³⁶ »), mais pêche par un excès de parallèles et analogies rapides³⁷.

E. T. A. Hoffmann : un « classique » du romantisme allemand

Dans ce « grand huit³⁸ » qu'effectue la pensée de Safranski, Hoffmann ferme la marche : dernier témoignage d'une « aventure incertaine » de l'esprit, son œuvre ramenée à quelques textes non choisis au hasard apparaît comme le point d'aboutissement du romantisme allemand, en un mot sa quintessence, et gagne ainsi ses lettres de noblesse « classiques ». « Si Eichendorff était déjà un romantique du “comme si”, E. T. A. Hoffmann l'était encore plus radicalement [...] »³⁹ : c'est par ce parallélisme, centré là encore sur le motif de l'incertitude⁴⁰, que Safranski introduit sa démonstration du statut particulier, à ses yeux d'exégète moderne, d'Hoffmann au sein du romantisme allemand. Après un bref rappel biographique, ponctué de formules particulièrement expressives qui font la spécificité et – force est de le reconnaître – l'originalité du « style Safranski », l'auteur passe rapidement en revue quelques-uns des textes majeurs d'Hoffmann, au premier rang desquels figure ce « conte enchanteur, d'une joie carnavalesque⁴¹ » qu'est la *Princesse Brambilla* (*Prinzessin Brambilla*), objet ensuite d'un long développement. Cette sélection est guidée par le principe qui serait à l'origine même du premier romantisme et que Hoffmann incarnerait magistralement, celui du jeu : « s'il y eut quelqu'un qui approcha vraiment, dans sa vie et son œuvre, l'idéal romantique du joueur, ce fut Hoffmann⁴² ».

L'hésitation entre différents modes d'expression artistique, le partage entre deux activités apparemment antinomiques – l'une, diurne, comme juriste ; l'autre, nocturne, comme poète – confirment en pratique l'adhésion de ce « romantique tardif » (*Spätromantiker*) au modèle proposé par Safranski. Quant aux œuvres citées par l'auteur, depuis l'un des derniers récits d'Hoffmann *La fenêtre d'angle de mon cousin* (*Des Veters Eckfenster*) au roman *Les Élixirs du Diable* (*Die Elixiere des Teufels*) en passant par le

³⁶ *Ibid.* : « ein Totalpanorama von Hegel und Heine über Wagner und Nietzsche, George und Hofmannsthal, Ernst Jünger und seinen linken Antipoden bis hin zur Bewegung von 1968 ».

³⁷ *Ibid.* : « [...] beide leiden an einem Zuviel an geistesgeschichtlichem Linienziehen und Analogisieren. »

³⁸ Nous renvoyons ici au sous-titre de la recension de Lothar Müller (voir note 35).

³⁹ SAFRANSKI, *Romantik*, p. 219 : « War Eichendorff schon ein Romantiker des “Als ob”, so war es E. T. A. Hoffmann in noch radikalerem Sinne [...] ».

⁴⁰ L'auteur évoque (*ibid.*) « la situation de flottement » qu'engendrerait l'usage du « comme si » (« d[er] Schwebezustand des “Als ob” »).

⁴¹ *Ibid.*, p. 220 : « [...] jene[s] bezaubernd[e] Märchen von karnevalistischer Lust ».

⁴² *Ibid.*, p. 221 : « Wenn es jemanden gab, der dem romantischen Ideal des Spielers, in Leben und Werk, wirklich nahe kam, so war es Hoffmann. »

« conte de la réalité » (*Wirklichkeitsmärchen*) *Le Vase d'or* (*Der goldne Topf*), elles témoignent aussi de l'importance du jeu comme force motrice non plus existentielle, mais poétologique : elles sont en effet sous-tendues par l'idée de la « duplicité » du monde et de l'existence, celle que perçoit le cousin malade de sa « fenêtre d'angle » donnant sur la place du marché, tout comme celle que découvre, un jour d'Ascension à Dresde, l'étudiant Anselme avant qu'il opte définitivement pour son versant idéal et poétique. Mais pour Safranski, c'est essentiellement le conte de la *Princesse Brambilla* qui illustre de manière paradigmatique la virtuosité ludique d'Hoffmann. Dans ce « *Capriccio* fou » (« *tolle[r] Capriccio* ») s'exprimerait une forme de jeu à la fois ancré dans la réalité et sublimé par les élans d'une imagination « métamorphosante »⁴³. La subordination de l'ensemble au credo hoffmannien de la duplicité fondamentale de toute forme d'existence permet, dans un cas (celui du récit biographique), de rappeler la validité du principe sérapiiontique⁴⁴ et, dans l'autre (une mise en perspective du « classique » Hoffmann avec le mouvement romantique), de fonder en droit la formule désormais rattachée à l'écrivain romantique, son estampillage moderne en quelque sorte comme « utopiste sceptique » :

E. T. A. Hoffmann, par qui le romantisme – en tant qu'époque – s'achève, fut un grand utopiste et donc aussi romantique qu'on peut se l'imaginer. Mais il fut plus que cela. Il resta relié à la terre par un réalisme libéral. C'était un utopiste sceptique.⁴⁵

Une imagination sans cesse mise à l'épreuve du doute, un jeu reconnu d'emblée comme duel, mi-« réaliste » mi-fantastique, telles sont donc les lignes de force de la personnalité et de l'œuvre d'Hoffmann que relève

⁴³ *Ibid.*, p. 224 : « In ihrem Licht [im Licht der Erkenntnis der Duplizität allen Seins] kann ein Spiel beginnen, das die Bodenhaftung behält und doch nicht auf die Höhenflüge, auf die verwandelnde Phantasie verzichtet. » Nous rappelons que ce passage fait écho au chapitre 27 de la biographie d'Hoffmann, où l'on retrouve une formulation pratiquement identique (SAFRANSKI, *E. T. A. Hoffmann*, p. 442).

⁴⁴ Ce principe constitutif du processus de création hoffmannien est édicté par un des frères Sérapiion, Lothar : « Es gibt eine innere Welt und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendetsten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt. » (E. T. A. HOFFMANN, *Die Serapiions-Brüder*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979, p. 54)

⁴⁵ SAFRANSKI, *Romantik*, p. 229 : « E. T. A. Hoffmann, mit dem die Romantik als Epoche abschließt, war ein großer Phantast und darum so romantisch, wie man sich das nur vorstellen kann. Aber er war mehr als das. Er blieb durch einen liberalen Realismus geerdet. Er war ein skeptischer Phantast. » Il paraît difficile, voire impossible, de trouver en français un terme apte à rendre la densité sémantique du mot « *Phantast* », employé généralement comme synonyme de « *Träumer* » (rêveur), mais implicitement associé aussi à une notion d'excès (« *Schwärmer* », « *Mensch mit überspannten Vorstellungen* » sont les autres équivalents que l'on trouve notamment dans le *Wahrig*). Plutôt que de reprendre la traduction donnée par Alain Montandon dans sa recension de l'essai de Safranski, à savoir « sceptique imaginaire » (voir note 2), nous proposons, à l'initiative de Frédéric Weinmann, de rendre « *Phantast* » par « utopiste » et donc « *skeptischer Phantast* » par « utopiste sceptique ».

Safranski afin de justifier la position spécifique, pour ainsi dire exponentielle, de cet auteur au sein du romantisme allemand – son rang, donc, de « classique ». Quel crédit peut-on accorder néanmoins à cette vision moderne, délibérément sélective et téléologique, selon laquelle Hoffmann répondrait de manière apparemment magistrale aux « encouragements⁴⁶ » de Schiller à s'élever par le jeu esthétique ?

Nous noterons tout d'abord que la première pierre posée par Safranski dans sa (re)construction du personnage hoffmannien, la biographie datant du début des années 80, figure en bonne place dans la littérature critique contemporaine. Gerhard R. Kaiser par exemple lui reconnaît, au même titre que d'autres études plus pointues (comme celles de Franz Fühmann et de Claudio Magris), adaptées à un public plus spécifique et aussi plus restreint que celui visé par Safranski, la capacité à dessiner les « contours d'une nouvelle image de [Hoffmann]⁴⁷ », précisément celle de l'« utopiste sceptique ». Toutefois, c'est par son insertion, quelques décennies plus tard, dans l'essai sur le romantisme allemand que cette formule initialement choisie comme sous-titre prend tout son sens : venant clore le chapitre consacré à Hoffmann et, par la même occasion, le premier volet de l'essai, elle condense à la manière d'un oxymore la dualité inhérente au processus de création hoffmannien, une mise en balance de l'imagination productive avec la réalité qui lui sert pour ainsi dire de pierre de touche. Rien de bien neuf, pourrait-on penser en lecteur averti des « classiques » d'Hoffmann ; néanmoins, la focalisation sur l'association de deux principes contradictoires (le « principe de réalité », comme on l'entendrait dans le domaine psychanalytique, face à celui de l'imagination) a d'abord l'avantage de faire apparaître l'unité de l'œuvre narrative d'Hoffmann, si hétérogène en apparence.

C'est en effet sous cet angle moderne que peuvent être abordés des récits peu pris en compte jusque-là et souvent mésestimés par la critique. Ainsi, le « conte élaboré d'après nature » (*ein nach der Natur entworfenes Märchen*) *La fiancée du roi* (*Die Königsbraut*), un texte tardif et souvent considéré comme simple « produit d'un délassement de l'esprit » (« *Entspannungsprodukt*⁴⁸ »), peut être lu comme une mise en garde du lecteur contre la « difformité » que pourrait engendrer une subordination entière, non critique, au pouvoir de l'imagination, surtout lorsque cette dernière trouve dans tout ce qu'il peut y avoir d'« a-normal » (*das Abnorme*) dans la nature une

⁴⁶ « Schiller ermuntert zum großen Spiel », annonce notamment Safranski dans le sommaire du second chapitre.

⁴⁷ KAISER, E. T. A. *Hoffmann*, p. 203 : « U. a. bei Fühmann (1980), Magris (1980) und Safranski (1984) sind, über alle Detailforschung und Einzelinterpretationen hinaus, die Umrisse eines neuen H.-Bildes zu erkennen. »

⁴⁸ L'expression est utilisée par Walther Harich, E. T. A. *Hoffmann. Das Leben eines Künstlers*, Berlin, Reiß, 1920, vol. 2, p. 206.

stimulation particulière⁴⁹. Dans ce conte comme dans celui de la *Princesse Brambilla*, parachèvement pour Safranski de l'art carnavalesque d'Hoffmann, c'est par le rire, une forme d'expression proche du jeu, qu'est corrigé le risque de difformité. Par ailleurs, l'entité dialectique de l'« utopiste sceptique » est également une clé possible pour qui cherche à saisir le rapport ambigu d'Hoffmann au pouvoir et, de manière plus générale, à la politique, comme l'expérimente Safranski lui-même dans le dix-huitième chapitre de sa biographie, centré sur les « démagogues et leurs persécuteurs ». L'un des principaux enseignements du parcours initiatique qu'effectue, un « verre magique » à l'œil, le héros du conte *Maître Puce* (*Meister Floh*⁵⁰) – le dernier des contes hoffmanniens, certainement le plus décrié et pourtant, de l'avis de critiques plus récents, l'un des plus modernes – est en effet le rejet de toute forme de subjectivisme extrême, en matière de politique comme dans le domaine de la création poétique⁵¹.

Ainsi, si Hoffmann maîtrisait aux yeux de Baudelaire un certain art du rire⁵², il excelle pour Safranski dans l'exercice de ce que l'on pourrait appeler, avec Friedrich Schlegel, la « bouffonnerie transcendante⁵³ ». C'est cet aspect, quelque peu grossi, qui vient sous-tendre la construction de l'image « classique » d'Hoffmann, quitte à ce que soit occultée au passage une face plus sombre, certainement plus accessible et lisible aussi, du personnage, cet « Hoffmann des fantômes » (*Gespenster-Hoffmann*) qu'aimaient voir en lui ses contemporains. La pertinence de ce modèle et de la formule qui le parachève peut également être mesurée dans un autre domaine, non plus celui, conjoint, de la recherche hoffmannienne, mais celui des arts plastiques. D'emblée, nous avons souligné que Hoffmann, répondant par son double (voire triple) talent à la volonté des premiers romantiques de faire dialoguer les arts, était un auteur de prédilection pour les illustrateurs d'hier et d'aujourd'hui. Une « histoire de l'illustration », rappelle Kaiser dans

⁴⁹ Nous renvoyons ici à notre analyse de ce conte d'Hoffmann, « Difformité grotesque, difformité burlesque : le cas de la *Fiancée du roi* (*Die Königsbraut*) d'E. T. A. Hoffmann », *Cahiers du Celec*, décembre 2010, http://cahiersducelec.univ-st-etienne.fr/Figures_du_monstre.

⁵⁰ Voir sur ce point Patricia VIALLET, « Vom Mikroskop zum Karfunkel über das Zauberglas: E. T. A. Hoffmanns letztes Märchen *Meister Floh* im Spiegel der Macht », in Kurt HAHN, Matthias HAUSMANN, Christian WEHR (dir.), *ErzählMacht – Narrative Politiken des Imaginären*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2013, p. 207-231.

⁵¹ Pour SAFRANSKI, ce principe fondamental cristallise « l'anthropologie politique » d'Hoffmann, exposée en ces termes (*E. T. A. Hoffmann*, p. 471) : « Deshalb muß auch die Politik bewahrt werden vor dem ungehemmten Durchbruch des Inneren; es muß also das Innere vor der Politik und die Politik vor dem Inneren geschützt werden – auf diesen Gedanken läßt sich Hoffmanns politische Anthropologie zusammenziehen. »

⁵² Pour BAUDELAIRE (voir *De l'Essence du Rire*), le conteur romantique combine en effet de manière « involontaire, et quelquefois très volontaire » deux types de comique, soit une certaine forme de « comique significatif avec le comique le plus absolu ».

⁵³ SCHLEGEL, *Athenäum-Fragmente* [42], p. 152 : « transzendente Buffonerie ». La formule entend saisir le caractère duel d'une forme d'expression « romantiquement » ironique, c'est-à-dire sérieuse et « sublime » (« *erhaben* ») par son contenu, mais espiègle par sa forme, dualisme qui traduit la conscience critique qu'a le poète romantique des insuffisances du monde et de ses propres manques – en une forme donc d'« utopisme sceptique ».

sa monographie, est « une histoire de la réception par excellence⁵⁴ » : en la parcourant rapidement, nous devrions obtenir une sorte de valeur indicielle de la modernité reconnue à Hoffmann – de son identification, aussi, comme auteur « classique ».

Un « classique » (re)vu aujourd'hui

C'est essentiellement entre 1900 et 1930 que l'on constate une première vague d'illustrations qui puisent dans l'univers narratif d'Hoffmann ; elle fait suite à une période de dévalorisation croissante dans les dernières décennies du XIX^e siècle, où l'œuvre de ce dernier était presque totalement tombée dans l'oubli ou, au mieux, considérée comme « coffre à frissons » (*Schauertruhe*⁵⁵). Cette renaissance de l'image hoffmannienne est étroitement liée à la parution en 1894 de la monographie de Georg Ellinger, la première en son genre, puis à l'édition en quatre volumes des œuvres complètes d'Hoffmann par Eduard Grisebach en 1899 – avec, en introduction, comme le rappelle Elke Riemer, un « plaidoyer enflammé⁵⁶ » en faveur de l'auteur. Si les premières illustrations, obéissant aux normes de leur support naturel, se contentent de refléter le goût du lectorat de l'époque pour un « écrivain de divertissement » (*Unterhaltungsschriftsteller*) mêlant habilement humour, ironie et noirceur fantastique⁵⁷, celles qui apparaissent conjointement aux travaux novateurs de Hans von Müller, Carl Georg von Maassen, Walther Harich, centrés sur la problématique de l'art et de l'artiste chez Hoffmann, offrent de multiples exemples d'expérimentations proprement congéniales. Nous nous contenterons ici de citer les noms de Karl Thylmann (1888-1916), Karl Georg Hemmerich (1892-1979) et Alfred Kubin (1877-1959)⁵⁸, qui transposent dans leurs créations graphiques ce mélange, propre aux récits d'Hoffmann, d'effroi et de comique qui, comme l'ont parfaitement démontré les travaux de Wolfgang Kayser⁵⁹ ou encore ceux de Thomas Cramer⁶⁰, est la marque de fabrique du grotesque.

⁵⁴ KAISER, E. T. A. Hoffmann, p. 194 : « Illustrationsgeschichte ist Wirkungsgeschichte par excellence. »

⁵⁵ RIEMER, E.T.A. Hoffmann, p. 166 : « Gerade die Tatsache, daß Hoffmanns Werk gegen Ende des 19. Jahrhunderts fast völlig vergessen oder als Schauertruhe abgetan wurde, erwies sich als günstige Voraussetzung für eine wirksame Renaissance. » On trouve déjà ce jugement dans les recensions publiées à l'époque et quelques grands écrivains (Goethe, Eichendorff ou bien encore Tieck) s'en firent l'écho.

⁵⁶ Ibid. : « ei[n] glühendes[s] Plädoyer ».

⁵⁷ Ibid., p. 164 : « Viel mehr als das Bild eines Unterhaltungsschriftstellers, der durch Geist, Humor, Ironie, Grausen und Phantastik den Leser zu fesseln wußte, wurde nicht entwickelt. »

⁵⁸ Respectivement n° 41, 42 et 43 dans le catalogue de Riemer.

⁵⁹ Wolfgang KAYSER, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, Stalling, 1961 (1957¹).

⁶⁰ Thomas CRAMER, *Das Groteske bei E. T. A. Hoffmann*, München, Fink, 1970.

Autorisons-nous un saut temporel par-delà la Seconde Guerre mondiale et l'après-guerre – période durant laquelle les illustrations se tarissent d'abord, puis reprennent à partir de 1941 (avec Josef Hegenbarth⁶¹ notamment), mais sans égaler la floraison graphique des premières décennies du XX^e siècle – pour parvenir aux années 1960 et 1970. De l'avis d'E. Riemer⁶², aucune décennie n'a vu autant d'artistes illustrer si librement, loin de toute contrainte éditoriale, l'œuvre narrative d'Hoffmann. Un élan déterminant est donné par l'exposition qui s'ouvre en 1967 à Bamberg, ville où Hoffmann passa ses « années d'apprentissage et de martyre » de 1808 à 1813⁶³. Parmi les artistes qui rendent cet « hommage à E. T. A. Hoffmann⁶⁴ » figurent en particulier Michael Mathias Prechtel et Karl-Heinz Bauer⁶⁵, tous deux créateurs de collages qui, nous le verrons, se révèle être une des formes les plus appropriées pour rendre la dualité constitutive des récits d'Hoffmann. Si l'art du premier fait songer à la fois à la Nouvelle Objectivité⁶⁶ et au Réalisme fantastique viennois⁶⁷, celui du second se situe délibérément dans la tradition du collage surréaliste selon la technique développée par Max Ernst⁶⁸. Ainsi, dans le collage *Die Vampyre*⁶⁹ (La vampire), réalisé en 1967 pour l'exposition de Bamberg, c'est un ciel sombre avec une ligne d'horizon basse – une constante chez les surréalistes – qui sert d'arrière-plan à un agrégat d'éléments aussi insolites qu'étrangers les uns aux autres (parties du corps humain, fragments de paysage, morceaux architecturaux, scènes individuelles empruntées à la mythologie ou au Nouveau Testament), mais qui, une fois placés en regard du texte d'Hoffmann *La femme vampire* (*Vampirismus. Eine gräßliche Geschichte*), gagnent une dimension symbolique aisément déchiffable⁷⁰.

Indépendamment de l'orientation esthétique qui le détermine, le collage semble naturellement s'imposer à partir de la seconde moitié du XX^e siècle

⁶¹ J. Hegenbarth, 1884-1962, n° 109 dans le catalogue de Riemer.

⁶² RIEMER, E. T. A. Hoffmann, p. 71.

⁶³ KAISER, E. T. A. Hoffmann, p. 24 : « Lehr- und Marterjahre ».

⁶⁴ Tel est le titre qui fut donné à cette première grande rétrospective Hoffmann (nous renvoyons notamment à la recension parue dans *Die Zeit* du 23. 6. 1967 sous le titre « E. T. A. Hoffmann beim Wort genommen »).

⁶⁵ N° 162 et 161 dans le catalogue de Riemer.

⁶⁶ Prechtel pratique en effet une forme radicale de critique sociale, par exemple lorsqu'il choisit le monde du cirque pour illustrer en plusieurs volets le roman du *Chat Murr* (*Lebensansichten des Katers Murr*). Voir Michael PRECHTEL, *Die Erziehung des Kater Murr*, 3 collages (plume, aquarelle, anciennes eaux-fortes), Bamberg (propriété de Karl-Heinz Bauer), 1967. Les « leçons » 1 et 2, puis 3 et 4 sont reproduites dans l'ouvrage de Riemer (n° 26 et 27).

⁶⁷ L'artiste aime placer des éléments traités sur un mode naturaliste dans un contexte qui leur est totalement étranger, en ayant donc recours à une technique bien connue de *Verfremdung*.

⁶⁸ RIEMER, E. T. A. Hoffmann, p. 81 : « Bauer nahm wie Ernst alte Stiche, zerschnitt sie und klebte sie, deren Formensprache zumeist naturalistisch ist, auf einem flächigen, in transparenten und verschwommenen Farben gemalten Hintergrund. »

⁶⁹ Karl-Heinz BAUER, *Die Vampyre*, Staatsbibliothek Bamberg, 1967 (reproduction n° 128 dans RIEMER).

⁷⁰ Voir sur ce point à l'analyse exhaustive de Riemer (p. 79 et suivantes).

comme un mode de création apte à exposer la jonction du réel et du fantastique. L'exposition organisée de nouveau à Bamberg au printemps 2009, cette fois sous le titre « E. T. A. Hoffmann et son œuvre au miroir des arts graphiques⁷¹ », semble le confirmer, notamment par la place qu'occupent les collages de Wolfgang Held, artiste doté tout comme Hoffmann d'un « multitalent » – c'est pour sa pièce de théâtre *Hoffmanns Verbrennung* (l'incinération d'Hoffmann) que Held réalisa en 1983 des séries de collages (deux douzaines au total, exposées en 2008 au *Neues Palais* de Bamberg). Surtout, en proposant de voir Hoffmann et son œuvre à travers le prisme de l'art graphique, cette récente exposition apporte un éclairage précieux sur la réception moderne du « romantique tardif ».

Outre les collages de Held qui reprennent les combinaisons mi-réalistes mi-fantastiques de Bauer et invitent le spectateur-lecteur à utiliser de la même manière la réalité comme levier de son imagination (voir illustration n° 1)⁷², ce sont essentiellement les créations de Steffen Faust⁷³ que nous souhaitons mettre en avant afin de démontrer – en images cette fois – la portée « classique » du jeu hoffmannien. L'artiste voue manifestement un véritable culte au personnage et à l'œuvre d'Hoffmann : sur la page d'accueil de son site Internet⁷⁴, il apparaît en effet avec un verre (de punch⁷⁵ ?) à la main, à côté de la stèle funéraire d'Hoffmann, tandis qu'un de ses livres d'illustrations⁷⁶ est ouvert au premier plan. Steffen Faust annonce ainsi non seulement le lien privilégié qui l'unit à l'écrivain romantique, mais également un mode de réalisation caractéristique de ses compositions graphiques : la présentation d'un personnage et/ou d'un objet dans un médaillon (souvent

⁷¹ « E. T. A. Hoffmann und sein Werk im Spiegel der Grafik ». Nous renvoyons ici au catalogue de l'exposition (*Begleitbuch zur Sonderausstellung in der Stadtgalerie Bamberg – Villa Dessauer*, 28. März bis 14. Juni 2009), édité par les musées de la ville de Bamberg et le ministère de la Culture de Leipzig.

⁷² C'est par exemple le cas dans le collage *Et voilà que les germes pathogènes sortent par tous les pores !* (*Da fahren ja die Krankheitskeime aus allen Poren heraus!*, 1983, p. 31 dans le catalogue d'exposition) qui vise à matérialiser – toujours sur un fond plat et transparent – les constructions « pathologiques » du génial Hoffmann.

⁷³ Steffen Faust est né à Meissen en 1957. Après avoir achevé une formation de relieur, il fréquente une école de graphisme ; diplômé en design en 1981, il travaille tout d'abord comme graphiste scientifique à l'Institut d'Histoire Ancienne et d'Archéologie, puis se met à son compte comme graphiste et illustrateur à partir de 1984.

⁷⁴ <http://www.steffen-faust.de>

⁷⁵ Le punch était la boisson préférée d'Hoffmann. Mais il peut s'agir aussi de l'arak concocté par l'archiviste Lindhorst pour aider le narrateur du *Vase d'or* à achever son récit.

⁷⁶ Sur la page de gauche apparaît la première des illustrations qu'a réalisées Steffen Faust pour *L'Homme au sable* (*Der Sandmann*), un portrait d'Hoffmann. Par ailleurs, l'artiste a illustré *Petit Zacharie* (*Klein Zaches*) et *Le Choix d'une fiancée* (*Die Brautwahl*) pour la maison d'édition *Serapion vom See*, qui a la particularité d'être uniquement destinée à la publication, en nombre limité (100 exemplaires maximum), d'illustrations de textes d'Hoffmann par des artistes modernes. Comme le précise cette maison d'édition sur son site internet (<http://www.serapion-vom-see.de>), il s'agit moins de restituer le texte que d'offrir une « interprétation » des œuvres de « l'un des poètes allemands qui ont été le plus souvent illustrés au monde » par des artistes modernes.

sépia) entouré de divers attributs (végétaux ou autres éléments, comme ici le livre et le verre d'où s'échappe un bouquet de lys). De fait, c'est avec une grande diversité, formelle et thématique, et avec beaucoup d'inventivité que se décline chez Faust l'art d'illustrer Hoffmann. En témoignent notamment sa série d'aquarelles qui prend appui sur le conte du *Petit Zacharie* (*Klein Zaches*)⁷⁷, ses illustrations congéniales, comme nous allons le voir, de *Maître Puce* ainsi que ses dessins à la plume inspirés de *L'Homme au sable* (*Der Sandmann*) et nourris de son atmosphère d'épouvante.

Un sommet semble être atteint avec les réalisations de l'artiste pour l'un des derniers textes d'Hoffmann, *Maître Puce* (1822) : des végétaux ou d'autres objets symbolisant notamment l'exercice arbitraire du pouvoir (un des thèmes centraux du récit⁷⁸, censuré à l'époque en raison du célèbre « épisode Knarrpanti ») viennent encadrer les portraits des différents personnages du conte, comme celui de Doertje Elverdink (voir illustration n° 2)⁷⁹. La jeune femme, autrement appelée princesse Gamaheh, apparaît au centre d'un médaillon sépia cerné d'arabesques végétales, composition qui rappelle les propres dessins d'Hoffmann (notamment celui qu'il réalisa à l'origine pour la couverture de l'édition de ce même conte) tout comme les fresques programmatiques de Philipp Otto Runge⁸⁰. Le rehaussement de la figure féminine est encore accentué par la reprise du médaillon à la fois dans le cercle et dans l'ovale représentant la princesse Gamaheh endormie dans la verdure du royaume mythique de Famagusta. L'usage récurrent d'arabesques chez Faust, ces « peintures fantasques nées du Witz⁸¹ » (*witzig[e] Spielgemälde*) comme les définit de manière unique Friedrich Schlegel dans sa *Lettre sur le roman*⁸², nous ramène à la notion de jeu, placée par Safranski au centre de son essai sur le romantisme, au centre aussi de la création hoffmannienne. Caractérisant pour les romantiques non seulement le mode de création de l'œuvre d'art (affranchie de toute finalité extérieure et déclarée autonome), mais également celui de l'univers tout entier (comme naissant de lui-même), l'idée de jeu permet de transcender l'apparente légèreté de l'arabesque et de faire apparaître une signification plus profonde : la dualité

⁷⁷ « Eine ironische Comic-Seifenoper », peut-on lire dans le livret accompagnant l'exposition (*Begleitbuch*, p. 22).

⁷⁸ Nous renvoyons ici à la référence bibliographique de la note 50.

⁷⁹ Steffen FAUST, *Dörtje Elverdink / Prinzessin Gamaheh*, plume et aquarelle, 2002 (p. 24 dans le catalogue d'exposition). On peut découvrir l'ensemble des planches consacrées à *Maître Puce* sur le site Internet de l'artiste (dans la rubrique « bibliophile Bücher »).

⁸⁰ Nous songeons aux célèbres *Heures du jour* (*Tageszeiten*), réalisées entre 1803 et 1805.

⁸¹ Nous utilisons ici la traduction proposée par Alain Muzelle dans *L'Arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel dans l'Athenäum*, Paris, PUPS, 2006, notamment p. 58 et suivantes, qui n'est certes pas pleinement satisfaisante (comme le reconnaît le traducteur qui la dit lui-même impropre à « pleinement rendre compte de la richesse polysémique de l'original »), mais qui a le mérite de faire le lien avec la forme voisine des grotesques telles que les a caractérisées Montaigne dans ses *Essais*, soit des « peintures fantasques ».

⁸² Friedrich SCHLEGEL, *Brief über den Roman*, in *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*, p. 330-331.

du monde chez Hoffmann comme chez Faust, qui joue lui aussi – notamment par la technique du collage – sur la jonction du réel et de l'imaginaire.

Enfin, c'est encore la notion de jeu, liée cette fois au monde de l'enfance, que l'on retrouve dans le travail des frères Häfner, qui collaborent, chacun avec leur spécificité (la sculpture pour le plus jeune, Guido, la peinture pour l'aîné, Johannes) depuis 1996 au sein de leur atelier *Brothers in Art*. En 1991, ils fondent leur propre maison d'édition, ICHverlag, destinée à diffuser leurs créations plastiques, des plus traditionnelles (peinture, dessin, sculpture) aux plus modernes (leporellos, créations numériques – parfois interactives –, dessins par pictogramme). C'est ainsi que paraît en 2003 le petit volume *Maître Puce – Un cosmopolite multimedial*⁸³, où l'on découvre des sculptures sur bois et acier, des peintures acryliques, des créations graphiques sur ordinateur et des leporellos réalisés à partir du conte d'Hoffmann, qui avait été conçu à l'origine par ce dernier comme un « petit livre de Noël » (*Weihnachtbüchlein*) et dans la version définitive duquel règne encore, notamment dans la scène d'ouverture (une distribution de cadeaux de Noël par un héros resté encore enfant), une atmosphère enfantine.

La série de personnages sculptés par Guido Häfner mérite qu'on s'y arrête quelques instants. Dans leur « simplicité archaïque », comme le dit l'artiste lui-même⁸⁴, ces figures grossièrement taillées à la tronçonneuse dans le bois nous renvoient à des sentiments universels – d'où, peut-être, le choix du titre de l'album, qui, en tout cas, range Hoffmann sous la bannière des premiers romantiques : la mélancolie avec le *Portrait de Peregrinus* (voir illustration n° 3)⁸⁵, l'amour figuré par *Peregrinus et Röschen* (voir illustrations n° 4)⁸⁶ ou bien encore le *Witz*, lorsque l'artiste combine en une même sculpture les deux « détaillants insensés de la Nature » (« *Detailhändler* », comme les nomme Peregrinus à la fin de *Les magiciens*), les pseudo-scientifiques Swammerdamm et Leuwenhoeck, également figés dans leur inexpressivité (voir illustrations n° 5)⁸⁷. De même, la dimension ludique et enfantine est nettement accentuée dans les leporellos, objets de jeu en soi, et dans les créations graphiques sur ordinateur, rappelant des dessins d'enfant que conçoit Johannes Häfner. Ses vues de la « réalité d'E. T. A. Hoffmann » par exemple, sorte de triptyque réalisé par infographie (voir illustration n° 6)⁸⁸, superposent comme sur le devant d'une scène de théâtre des personnages

⁸³ Guido & Johannes HÄFNER, *Meister Floh – Ein Multimedialer Weltenbürger. Holz- und Stahlskulpturen, Acrylbilder, Computergrafiken und Kunstwerke in Buchform*, Nürnberg, ICHverlag, 2003. Cette publication fait suite à l'exposition éponyme qui s'est tenue la même année au musée *Nicolaihaus* de Berlin.

⁸⁴ HÄFNER, *Meister Floh* : « Meine Skulpturen sollen einfach und doch komplex, ihre Wirkung klar aber auch mehrdeutig sein. Ich liebe die archaische Einfachheit – in ihr ist alles – Liebe, Schmerz, Witz und Melancholie enthalten. »

⁸⁵ Guido HÄFNER, *Portrait Peregrinus*, bois de peuplier, hauteur d'environ 100 cm, 2002.

⁸⁶ Id., *Peregrinus und Röschen*, hauteur d'environ 123 cm, 2001.

⁸⁷ Id., *Die Magier*, bois d'érable, hauteur d'environ 100 cm, 2002.

⁸⁸ Johannes HÄFNER, *E. T. A. Hoffmanns Wirklichkeit*, créations graphiques sur ordinateur, 30 x 40 cm, 2003.

empruntés à la « réalité » de l'auteur et des figures tout droit sorties de son univers narratif (de *Maître Puce*, encore et toujours, comme l'indique la présence d'un Peregrinus stylisé par Guido Häfner). En elles comme dans d'autres réalisations multimédiales de ce type viennent se refléter, selon Johannes Häfner, « de manière critique ou tout simplement distanciée les pensées, souhaits et peurs de [nos] contemporains⁸⁹ ». Ainsi, le jeu multimédial des frères Häfner peut apparaître comme la version moderne de celui auquel se livre notre « utopiste sceptique », qui définissait son activité créatrice comme suit : refléter « les formes de la vie réelle dans la seule abstraction de l'humour comme si on les saisisait en un miroir⁹⁰ ».

Conclusion

Une aventure incertaine, lancée par Herder et menée à son point d'aboutissement par Hoffmann : telle est la vision du romantisme allemand que l'on découvre donc dans le dernier essai de Rüdiger Safranski. On peut regretter ses manques⁹¹, relever ses partis pris⁹², regretter le choix d'un angle de vue limité⁹³, voire souligner ses excès stylistiques⁹⁴ ; force est néanmoins de reconnaître qu'elle donne accès à la compréhension d'Hoffmann comme « classique ». C'est en effet à partir de la valorisation du jeu chez les (premiers) romantiques que Safranski propose une « clé de lecture » universelle, condensée dans la formule récurrente de l'« utopiste sceptique », pour l'œuvre d'Hoffmann. La mise en balance constante du réel et de l'imaginaire, labellisée sous l'appellation de « principe sérapiiontique », est à n'en pas douter une source d'inspiration infinie pour les artistes graphiques, qui trouvent notamment dans la technique moderne du collage un mode d'expression particulièrement adapté à la perception du monde chez Hoffmann. L'extraordinaire profusion de leurs créations témoigne à elle seule d'un processus de « classicisation » qui détermine la réception contemporaine de l'écrivain romantique et que Safranski, en n'hésitant pas à dupliquer dans

⁸⁹ HÄFNER, *Meister Floh* : « In ihnen spiegeln sich kritisch oder auch nur distanziert die Gedanken, Wünsche und Ängste der Zeitgenossen wider. »

⁹⁰ E. T. A. HOFFMANN, *Späte Werke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, p. 912 : « [...] die Gebilde des wirklichen Lebens nur in der Abstraktion des Humors wie in einem Spiegel auffassend [reflectieren]. » Cette formulation apparaît dans le petit « traité de défense » que rédige Hoffmann en février 1822, dans l'affaire qui l'oppose à la censure prussienne.

⁹¹ Le fait par exemple que la peinture romantique soit simplement effleurée par l'auteur ou encore que les figures féminines du romantisme ne bénéficient que d'un traitement rapide et secondaire.

⁹² Ainsi, Safranski valorise le romantisme de Iéna au détriment de celui de Heidelberg.

⁹³ Le mouvement étant mesuré essentiellement à l'aune des XIX^e et XX^e siècles, l'apport du XVIII^e – hormis, bien sûr, l'héritage déterminant de Herder – n'est pas pris en compte.

⁹⁴ Il faut reconnaître que, parfois, la recherche de la « bonne formule » l'emporte sur la clarté du contenu.

son essai d'histoire littéraire un morceau entier de sa biographie sur Hoffmann, contribue lui aussi à alimenter.

Ainsi, c'est bien par sa « valeur d'échange sûre » que la notion de « classique » semble se définir, la « logique de communication et de socialisation » choisie par Alain Violla comme critère d'évaluation fonctionnant à merveille chez le « carnavalier » Hoffmann. Cela étant, on peut se demander pour finir si le statut de « classique » attribué avec raison à ce dernier ne se justifie pas aussi par l'application d'une « règle » attachée à sa première et traditionnelle acception, celle de la pondération (*Besonnenheit*) chez Hoffmann. La présence nécessaire d'un « régulateur » dans le processus de création poétique est en effet rappelée en ces termes par l'un des frères Sérapion, Ottmar, au terme de la lecture du conte *La fiancée du roi*, qui vient clore la série d'histoires racontées sur le mode du *Décameron* :

Qui ne sait donc pas que tout état d'âme connaissant ce degré d'excitation⁹⁵ peut certes donner lieu à une heureuse pensée géniale, sans jamais parvenir toutefois à engendrer une œuvre complètement formée, comme contenue en elle-même, un résultat que l'on n'obtient, précisément, que par la plus grande des modérations.⁹⁶

Respect d'un principe de composition « classique » et abandon à un jeu autorisant de multiples (re)créations ne semblent donc pas s'exclure dans la réception moderne du « classique » Hoffmann. Et là est certainement une des raisons pour lesquelles la démythification que pourrait entraîner la (re)production continue d'images perpétuant, mais également épuisant son héritage narratif n'opère finalement pas. Parce qu'elle résulte, comme l'a analysé Hans Belting, d'une « symbolisation personnelle ou collective » et agit, « à l'égard des représentations mentales, à la fois comme question et

⁹⁵ Ottmar (HOFFMANN, *Die Seapions-Brüder*, p. 994) évoque précédemment l'assimilation faite par des personnes – « tout à fait braves » au demeurant, mais suffisamment « balourdes » pour porter ce genre de jugement – entre imagination débridée et cas pathologique (« Es gibt aber sonst ganz wackre Leute, die so schwerfälliger Natur sind, daß sie den raschen Flug der erregten Einbildungskraft irgendeinem krankhaften Seelenzustande zuschreiben zu müssen glauben [...] »). Partant, ces béotiens ne peuvent concevoir qu'un poète écrive autrement que sous l'effet de « boissons enivrantes » ou que la production de ses « œuvres fantastiques » soit due seulement à la « surexcitation de ses nerfs et à la fièvre ainsi provoquée ».

⁹⁶ *Ibid.*, p. 995 : « Wer weiß es denn aber nicht, daß jeder auf diese jene Weise erregter Seelenzustand zwar einen glücklichen genialen Gedanken, nie aber ein in sich gehaltenes geründetes Werk erzeugen kann, das eben die größte Besonnenheit erfordert. » De la même manière, Théophile Gautier, soucieux lui aussi de corriger l'image romantique d'Hoffmann (voir note 6), rappelait déjà que, sans la présence « dans la fantaisie la plus folle et la plus déréglée [d'] une apparence de raison », l'œuvre produite ne serait « qu'un plat verbiage » ; en d'autres termes et pour faire écho aux propos d'Ottmar, une « imagination surexcitée » ne saurait être le seul talent d'un « conteur fantastique et original » (voir Théophile GAUTIER, « Les Contes d'Hoffmann », *Chronique de Paris*, 14 août 1836, in *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Fasquelle (Bibliothèque-Charpentier), 1904, p. 48).

réponse⁹⁷ », l'image parvient ici à démontrer, bien mieux que ne le ferait une savante exégèse, la prégnance d'un « utopiste sceptique » à l'époque actuelle.

Nous tenons à exprimer nos plus vifs remerciements à Barbara Kahle, historienne de l'art travaillant pour le Kunstverein de Bamberg, à Gerald Raab, photographe de la Staatsbibliothek de Bamberg, ainsi qu'aux frères Guido et Johannes Häfner (respectivement sculpteur et peintre) pour nous avoir si aimablement autorisée à reproduire les œuvres qui illustrent notre article et dont voici le détail :

Ill. 1. Collage de Wolfgang Held. *Et voilà que les germes pathogènes sortent par tous les pores ! (Da fahren ja die Krankheitskeime aus allen Poren heraus!)*, 1983, p. 31 du catalogue d'exposition « E. T. A. Hoffmann und sein Werk im Spiegel der Grafik » (*Begleitbuch zur Sonderausstellung in der Stadtgalerie Bamberg – Villa Dessauer*, 28. März bis 14. Juni 2009), édité par les musées de la ville de Bamberg et le ministère de la Culture de Leipzig). © Kunstverein Bamberg.

Ill. 2. Steffen Faust, *Dörtje Elverdink / Prinzessin Gamaheh*, plume et aquarelle, 2002 (p. 24 dans le catalogue d'exposition). © Staatsbibliothek Bamberg. I T 62gn/6.1. Photo Gerald Raab.

Ill. 3. Guido Häfner, *Portrait de Peregrinus*, bois de peuplier, hauteur d'environ 100 cm, 2002.

Ill. 4. Guido Häfner, *Peregrinus et Röschen*, hauteur d'environ 123 cm, 2001.

Ill. 5. Guido Häfner, *Les Magiciens*, bois d'épicéa, hauteur d'environ 100 cm, 2002.

Ill. 6. Johannes Häfner, *E. T. A. Hoffmanns Wirklichkeit*, créations graphiques sur ordinateur, 30 x 40 cm, 2003.

⁹⁷ Hans BELTING, *Pour une anthropologie des images*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2004, p. 18.

Da fahren ja die Krankheitskeime aus allen Poren heraus! Collage 1983

Meister Floh: Dörtje Elverdink/Prinzessin Gamaheh. Feder und Aquarell 2002

Portrait Peregrinus, Pappelholz, Höhe ca. 100 cm, 2002

Peregrinus und Röschen, Pappelholz, Höhe ca. 180 cm, 2003

Die Magier, Fichtenholz, Höhe ca. 100 cm, 2002

Computergrafiken aus "E.T.A. Hoffmanns Wirklichkeit", 30 x 40 cm, 2003