

Gautier critique d'Hoffmann Hoffmann as (re)viewed by Gautier

Christiano Merlo

Volume 42, Number 3, 2011

Gautier. Comme il vous plaira

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1012018ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1012018ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Merlo, C. (2011). Gautier critique d'Hoffmann. *Études littéraires*, 42(3), 71–82.
<https://doi.org/10.7202/1012018ar>

Article abstract

E. T. A. Hoffmann's fame and influence on the fantasy genre in 19th century France are well known. Even Théophile Gautier was won over by this great German master, a fascination evidenced in *Les Jeunes-France* and *Onuphrius*, among others. Yet beyond that, every facet of Gautier's fantasy oeuvre pays tribute to Hoffmann, an author who literary France dubbed the "fantasticor". Gautier's infatuation led him to ponder the "Hoffmannian output" (as Baudelaire was wont to say) from his viewpoint as a critic. His first take on the German writer, written when he was but 19 years old and not published until the end of the 19th century, is suffused with naïve, intense, youthful enthusiasm, and embraces many hoffmannian stereotypes. Gautier's next essay (the 1836 *Les contes d'Hoffmann*) casts a brand new light on the German's works. It is an extremely lucid and timely take, the inescapable logic of which demystifies all clichés, going beyond a mere analysis and into a proposed general theory on fantasy as a genre, forecasting such theoretical critics of the 20th century as Castex, Caillois, Todorov or Bessière.



Gautier critique d'Hoffmann

CHRISTIANO MERLO

En 1830, la « hoffmannmania » déferlait sur Paris et dans toute la France : « Le plus grand nombre est fou d'Hoffmann. C'est une fureur, c'est un engouement, mais il est contagieux », écrivait *Le Mercure de France* le 1^{er} mai. Théophile Gautier, jeune peintre et écrivain de l'avant-garde bohème, fut aussitôt conquis par le grand maître allemand, par son kaléidoscope de couleurs chatoyantes apportant un souffle de nouveauté à la grisaille de la littérature officielle, coupable, aux yeux des adeptes de la modernité, d'un vice de classicisme.

Bibliophage avide et insatiable, non seulement Gautier dévora l'œuvre d'Hoffmann, mais il s'en inspira pour écrire ses propres contes (*Onuphrius, La morte amoureuse, La toison d'or, Avatar...*). Néophyte enthousiaste et un peu fanatique (comme tout néophyte par ailleurs), le jeune Théo se voulait aussi critique littéraire : âgé de dix-neuf ans, plume à la main, il rédigea quelques pages exégétiques sur les contes d'Hoffmann. À une époque où l'auteur allemand était dans le vent, il était impossible d'y réfléchir avec assez de distance et d'objectivité : le lieu commun l'emportait. Toutefois, en 1836 déjà — la vogue hoffmannienne tendant à la baisse —, Gautier fut en mesure d'offrir une approche herméneutique bien plus distanciée et lucide, démystifiant tout cliché créé par les excès de la mode.

Aperçu de la fortune d'Hoffmann en France dans les années 1830

C'est vers la fin des années 1820 que naît l'intérêt critique pour l'œuvre d'Hoffmann. Un premier article important, signé Jean-Jacques Ampère, fut publié dans *Le Globe* en 1828 : un éloge d'Hoffmann où l'on mettait l'accent sur la capacité de l'auteur à rendre plausibles les scènes les plus étranges par la netteté du récit et la vérité des détails. Dans un essai célèbre paru dans *La Revue de Paris* au mois d'avril 1829, Walter Scott contredit le point de vue d'Ampère d'un ton violent et péremptoire. Scott alla à l'attaque : pour lui Hoffmann était le représentant d'un genre typiquement allemand, le « fantastique », dans le sens méprisable que le mot avait à l'époque ; il parle en effet d'un écrivain sans règle, qui procède au hasard, qui jette pêle-mêle dans ses contes les ingrédients les plus disparates pour en faire une diablerie gratuite, une bizarrerie sans sens et sans beauté aucune. Scott dit clairement que ces contes sont le fruit d'une tête malade. Il retrace la vie d'Hoffmann et brosse un tableau de son caractère pour prouver que c'était un névrosé et un misanthrope, drogué de tabac et d'alcool. L'équation établie par Scott est aussi simple qu'arbitraire : un homme dément comme Hoffmann ne peut que produire

des œuvres insensées. Le portrait d'Hoffmann esquissé par Scott, quoique faux, sera destiné à se fossiliser dans l'imaginaire collectif français.

Malgré ces premières attaques, *La Revue de Paris* devint l'un des organes de presse les plus actifs dans la promotion de l'œuvre d'Hoffmann : un article (très élogieux) de Saint-Marc Girardin sur l'auteur prussien, qui reprenait les argumentations d'Ampère, et des traductions de quelques-uns des contes d'Hoffmann parurent dans les mois qui suivirent la publication de l'essai de Scott. L'article de l'écrivain écossais contre son collègue allemand avait été en vérité une manœuvre publicitaire fort habile : cette invective, signée par un nom prestigieux de la littérature internationale, eut un écho important et entraîna un nouveau phénomène littéraire, s'appuyant précisément sur le débat entre admirateurs et détracteurs, entre ceux qui voyaient chez Hoffmann le modèle d'un genre nouveau et ceux qui, au contraire, restaient fidèles à la tradition représentée par Walter Scott. Une partie de cette catilinaire anti-hoffmannienne fut publiée de nouveau dans l'édition Renduel des *Œuvres complètes* d'Hoffmann, distribuées à partir du mois de décembre 1829. On vit ainsi se répéter le stratagème publicitaire de *La Revue de Paris* ; mais, dans ce cas, le traducteur Adolphe Loève-Veimars décida de faire précéder la préface de Scott de quelques considérations où il mettait en lumière le « vice » du point de vue de l'écrivain écossais : Scott jugeait Hoffmann selon les canons de la raison et du bon sens, de la beauté parfaite et du goût le plus pur, et il est évident qu'une telle approche, qui avait comme modèle l'esthétique classique, ne pouvait rendre justice à l'œuvre hoffmannienne.

Loève-Veimars fut le véritable Pygmalion de ce Hoffmann francisé. Jeune journaliste ambitieux, d'origine allemande, il publia divers écrits sur la vie de l'auteur prussien. Ce qu'il faut remarquer c'est qu'entre les données biographiques fournies par Scott et celles que nous retrouvons dans les écrits de Loèves-Veimars il y a une correspondance étroite ; c'est la perspective de l'analyse qui change. Si Scott voyait dans la vie et dans le tempérament d'Hoffmann une « anomalie dangereuse » qu'il considérait comme la négation des principes intouchables de mesure, de bon goût et de jugement qui doivent tempérer la créativité chaotique de l'artiste, Loève-Veimars avait compris que cette « anomalie dangereuse », loin d'être une non-valeur, représentait au contraire précisément le point fort d'Hoffmann, du moins à la lumière de ses projets éditoriaux et de son désir de succès. Le vin et la folie, le génie associé à une vie désordonnée et misérable étaient les ingrédients parfaits pour fabriquer l'image de l'artiste romantique par excellence, pour faire d'Hoffmann le point de référence de l'avant-garde littéraire française.

Toutefois cette image pittoresque ne conquiert pas seulement les Jeunes-France, mais un large public : dès le début, Hoffmann connut en France une extraordinaire popularité. L'édition Renduel des *Œuvres complètes* de l'auteur prussien fut accueillie de manière enthousiaste par la critique et par le public, ce qui ne manqua pas de démentir Scott et son esthétique ringarde. Il faut préciser que la stratégie de marketing éditorial de Loève-Veimars se développa sur deux fronts : d'un côté, on exaspéra, comme on l'a vu, l'image d'un Hoffmann aliéné et amoureux du vin, de l'autre, on purifia la production hoffmannienne de tous les éléments qui ne convenaient pas au goût du public français. On peut dire que Loève-Veimars mit au point un véritable

processus de francisation de l'écriture d'Hoffmann : sa traduction est en effet limpide et fluide, élégante et agréable ; sa tentative de soumettre la syntaxe de la langue allemande à la logique et à l'ordre rigoureux de la langue française est une réussite. Si la fidélité au texte original ne figure pas parmi les préoccupations principales de Loève-Weimars, c'est parce que « clarté et instantanéité » était la devise qui avait accompagné le traducteur dans son travail. Loève-Weimars savait que le stéréotype de l'artiste romantique, le mythe d' « Hoffmann le fantastiqueur » pouvait charmer le public et assurer un succès de ventes, mais il savait aussi que pour consolider un tel succès il ne fallait pas produire une traduction « dépaysante », qui aurait gardé trop nettement l'altérité de la langue et de la culture littéraire de départ.

Ce fut ainsi que naquit le mythe d'Hoffmann en France. Un phénomène littéraire qui d'un côté stimulait un débat esthétique de haut niveau (dans le cadre de la querelle entre classiques et modernes) et de l'autre était au centre d'une opération de marketing éditorial très aguerrie. Parallèlement à l'édition Renduel, à partir de 1830, un autre éditeur, Lefebvre, mit sur le marché l'œuvre complète d'Hoffmann : la concurrence fut impitoyable. Ce fut à cette époque que l'on commença à parler d'une véritable mode du « conte à la Hoffmann ». Entre 1830 et 1833, on assista à une sorte de boulimie : dans les revues littéraires, les débats pour ou contre Hoffmann se succédaient sans répit, les traductions ou les simples citations, les hommages, les imitations, les pastiches et les parodies pullulaient.

Premier essai sur Hoffmann : l'enthousiasme du néophyte

« Loève-Weimars a propagé un Hoffmann “francisé” mais, avouons-le, c'était la seule manière de le faire accepter¹ » — remarque Elizabeth Teichmann dans son analyse minutieuse de la fortune d'Hoffmann en France. Et, en effet, cette image de l'auteur allemand, en dépit des critiques reçues, « dès 1830 en sourdine, dès 1836 à son de trompette² », conquiert tout de suite des « lecteurs de choix³ », dont Théophile Gautier, alors encore très jeune.

En 1830, Gautier n'a que dix-neuf ans. Bohème à la longue chevelure ondoiyante, gilet rouge (ou rose) et pantalon vert, il remplit les rangs des Jeunes-France, publie ses premières *Poésies* et participe à la bataille d'*Hernani*. Disciple de Hugo, il rappelle le Daniel Jovard de son conte éponyme : à savoir le prototype du jeune écrivain romantique, effréné et combatif, assoiffé d'avant-garde et de nouveauté à tout prix. Et à l'époque, en France, Hoffmann était bien le représentant d'une esthétique nouvelle, exaltant la fantaisie du génie et la créativité libre et instinctive de l'artiste. Loève-Weimars et la polémique entamée par Scott avaient fait de l'auteur allemand l'icône de l'anti-académisme et de l'anticlassicisme. Ce Hoffmann-ci ne faisait que satisfaire pleinement les exigences du jeune Théo et de tous les adeptes de la jeunesse romantique, qui vivait alors ses tumultes les plus fervents.

Il rédigea ainsi, sans doute pour sa propre délectation, quelques pages critiques sur Hoffmann restées inédites jusqu'après la mort de leur auteur, quand, en 1887,

1 Elizabeth Teichmann, *La fortune d'Hoffmann en France*, 1961, p. 218.

2 *Id.*

3 *Id.*

Charles Spaelberch de Lovenjoul les fit paraître dans son *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*. Cet article est révélateur de l'accueil que reçut le « nouvel » écrivain auprès de l'avant-garde romantique française :

Voici venir, à l'horizon littéraire, où, depuis la grande semaine, nous n'avons eu à signaler que de frêles esquifs pavoisés aux couleurs du moment, un vaisseau de haut bord, voguant à pleine voile et portant à la poupe un des noms qui trouvent du retentissement à droite et à gauche : Hoffmann le fantastiqueur, avec une cargaison de contes inédits qui ne le cèdent en rien à leurs aînés⁴.

Ensuite Gautier définit Hoffmann comme « un génie complexe et inépuisable » et met en évidence par une longue liste la richesse et la variété de ses compositions :

[L]a vie extérieure réelle, reproduite jusque dans ses détails les plus familiers, à touches larges et franches comme celles des vieux maîtres ; la vie intérieure et imaginative, les malaises d'âme et les découragements amers, des visions et des rêves horribles ou gracieux, des figures grimaçantes ou bizarres, des ricanements diaboliques à côté d'un ravissant profil de jeune fille, au milieu d'une peinture suave, le ciel et l'enfer, le dessus et le dessous, ce qui est et ce qui n'est pas, et tout cela avec une force de couleur, une intensité de poésie, une verve d'exécution dont Hoffmann, peintre, musicien, ivrogne et hypocondre était peut-être seul et capable au monde ; car, quel autre qu'un musicien aurait pu décrire toutes ces sensations musicales si déliées et si subtiles qui font le charme de la *Vie d'artiste*, des *Maîtres chanteurs* et de *Don Juan* ; quel autre qu'un peintre, concevoir et accomplir avec une aussi rare perfection *Salvator Rosa* et *L'église des Jésuites* ; quel autre qu'un ivrogne et qu'un hypocondre, ces montres informes, ces caricatures grotesques, ces masques à la manière de Callot ou des *Songes drolatiques* de Rabelais, qu'il fait voir sur des fonds noirs et blancs⁵.

Le jeune Théo n'ignore donc guère le charme de l'écrivain ivre et hypocondriaque dessiné par Loève-Veimars (seulement plus tard, comme on le verra, redimensionné, voire presque nié). Au contraire, il en est tout à fait séduit. Et il est vrai qu'il souligne tout de suite le côté « réaliste » des contes hoffmanniens (qui, dans l'essai de 1836, constituera le thème principal de son argumentation, reprenant plus amplement les réflexions tout juste ébauchées par Ampère et Saint-Marc Girardin) ; mais là, ce sont plutôt la créativité féconde et baroque, l'esprit goguenard et capricieux du maître qui exaltent le jeune disciple enthousiaste. Pour Gautier, en effet, la lecture d'Hoffmann a l'effet de l'ivresse ou d'un dépaysement exotique :

Après un volume d'Hoffmann, je suis comme si j'avais bu dix bouteilles de vin de champagne ; il me semble qu'une roue de moulin a pris la place de ma cervelle et tourne entre les parois de mon crâne ; l'horizon danse devant mes yeux et il me faut du temps pour cuver une lecture et parvenir à reprendre ma vie de tous les jours. C'est que l'imagination d'Hoffmann, grisée elle-même, est vagabonde comme les flocons de la blanche fumée emportée et dispersée par le vent, fougueuse et pétillante comme un prisme magique et changeant où se

4 Théophile Gautier, *Hoffmann*, dans Charles Spaelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, 1887, t. 1, p. 11-12.

5 *Ibid.*, p. 12-13.

réfléchit la création en tout sens, un arc-en-ciel, un reflet de toutes les couleurs de l'iris, une queue de paon où le soleil a réuni tout ses rayons !

Ces contes étranges diffèrent tellement de tous les contes parus jusqu'ici, qu'on éprouve en les lisant la même impression qu'un homme lancé de Paris à Pékin, au moyen d'une fronde, éprouverait à l'aspect des toits vernissés, des murailles de porcelaine, des treillis rouges et jaunes de ses maisons, des enseignes des boutiques chargées de caractères bizarres et d'animaux fantastiques, et de toute cette population qui nous apparaît si baroque sur les feuilles de nos paravents, avec ses parasols, ses chapeaux en cône, ornés de clochettes, et ses robes chamarrées de larges fleurs et de petits serpents ailés⁶.

Les contenus de cet article sont symptomatiques de l'enthousiasme de plus d'une génération d'écrivains français, charmés par l'imagination singulière et vigoureuse d'Hoffmann, mais d'une génération en particulier, celle des écrivains, qui, comme Gautier, avaient une vingtaine d'années en 1830. La syntaxe ramifiée de ce texte du jeune Théo, son goût pour l'accumulation, la nonchalance (apparente) du phrasé, l'emploi réitéré d'hyperboles et d'exclamations (« Quelle variété ! quelle vie ! quel mouvement⁷ ! ») montrent également l'anticonformisme, quelque peu ingénu, mais non pour cela infructueux, de ces néophytes, désireux de s'imposer dans un panorama littéraire où la « norme classique » l'emportait encore.

Deuxième essai sur Hoffmann : la lucidité de l'analyste

Quand Gautier écrivit son deuxième essai sur Hoffmann — publié dans *La Chronique de Paris* le 14 août 1836 — le panorama de la littérature fantastique en France avait changé. Les enthousiasmes romantiques s'étaient atténués et la mode du conte fantastique avait atteint un état d'hypertrophie (mais non pas d'épuisement) ; les critiques avaient stigmatisé l'abus du mot « fantastique » (objet désormais d'une véritable vulgarisation, employé souvent à contresens et comme leurre publicitaire, avec un large éventail de significations, des plus disparates) ; l'adoration pour Hoffmann avait été indiquée par certains comme l'emblème d'une dangereuse germanophilie attendant au patriotisme littéraire. Balzac, dès 1831, avec *La peau de chagrin*, avait revendiqué un fantastique de marque française, qui avait par ailleurs ses titres de noblesse (Cazotte venait avant Hoffmann). Une esthétique de l'équilibre et de la mesure devait caractériser maintenant le fantastique français, en opposition à l'absence (présumée) de règles et aux exubérances du conte à l'allemande. Une série de récits écrits entre 1835 et 1840, comme *La morte amoureuse* de Gautier, *Inès de las Sierras* de Nodier ou *La Vénus d'Ille* de Mérimée, destinés à devenir des « classiques » du genre, témoigne d'une nouvelle attention à la forme, à l'architecture de l'intrigue et à la netteté et à l'élégance de l'écriture : enfin, d'un fantastique autochtone qui n'avait pas besoin d'emprunter ses modèles Outre-Rhin et qui s'imposait comme le produit d'un génie éminemment français.

Si d'un côté Hoffmann fut fortement décrié par certains (à cette époque les argumentations de Scott trouvèrent davantage d'adeptes), de l'autre il continuait d'être une référence et un sujet central dans les débats littéraires, mais sous un

6 *Ibid.*, p. 13.

7 *Ibid.*, p. 14.

point de vue « différent », en syntonie avec cette nouvelle phase de la production fantastique française, plus intéressée, comme l'on disait, à la construction du récit qu'à la liberté créative du conteur.

La traduction des contes d'Hoffmann par Henry Egmont en 1836 est à la base de cette nouvelle approche. La préface du traducteur vise tout d'abord à « rétablir brièvement la vérité historique altérée à dessein sur l'existence du conteur allemand⁸ ». Il détruit ainsi l'image du Hoffmann ivrogne et dément, sur le fond de l'habituelle taverne gothique, parmi les salamandres dansantes et les coupes de punch fumant, et remplace cette image par celle, inattendue, d'un homme posé, studieux et érudit, un artiste éclectique, certes, mais en fin de compte bon bourgeois, mari exemplaire et juriste respecté et méticuleux, doué d'une remarquable lucidité argumentative. Une longue philippique, fort bien construite du point de vue rhétorique, est ensuite réservée à Scott et à son acharnement contre Hoffmann : le préfacier cite un texte de l'écrivain écossais défendant Ann Radcliffe des accusations de mauvais goût, d'extravagance et d'excès d'imagination et met en lumière la contradiction entre les opinions de Scott en faveur de l'écrivaine et celles contre Hoffmann.

Une fois démystifiée la légende inventée par Loève-Veimars autant que par les détracteurs d'Hoffmann et révélé le côté factieux du jugement de Scott, Egmont met l'accent sur l'écriture mesurée des contes hoffmanniens, qui dosent avec une précision alchimique l'alambique de la fantaisie et celui de la réalité. Il reprend ainsi l'opinion critique d'Ampère et de Saint-Marc Girardin et souligne la composante morale de la production d'Hoffmann :

[N]ous sommes loin d'envisager les œuvres d'Hoffmann comme aussi fantastiques et autant *[sic]* invraisemblables qu'on est habitué à le faire, et d'ailleurs, le véritable côté surnaturel de ses contes, qui a tant séduit les uns ou choqué les autres, ne nous semble pas en être le cachet distinctif ni le titre le plus valable à la réputation qu'ils ont conquise. À vrai dire, ces fantaisies purement imaginaires n'exciteront jamais la sympathie générale comme celles de ses productions, où l'originalité de la forme n'ôte rien à la vérité et au naturel de l'idée principale. On trouve dans celles-ci un mérite d'observation si précieux, une ironie si piquante, une si profonde connaissance du cœur de l'homme, que, sous le charme de l'illusion qui en résulte, on est tenté d'admettre, sans plus d'examen, l'intervention des agents surnaturels mis en jeu par l'auteur, et dont l'effet alors est de frapper plus vivement l'imagination sans dérouter ni fatiguer l'esprit. Il est rare qu'Hoffmann n'attache point à ses contes un sens instructif, une induction morale qu'il se garde bien, il est vrai, de démontrer explicitement et pédantesquement, mais qui s'inculque d'autant mieux dans l'esprit du lecteur réfléchi, avec l'ineffaçable empreinte de ses merveilleux récits. Souvent même nous croyons qu'il n'a pas eu d'autre but que de mettre en garde contre les dérèglements de l'imagination, bien loin de pouvoir servir à les exciter, et, sous ce rapport, nous persistons à regarder *L'Homme au sable* comme un chef-d'œuvre⁹.

En outre, la traduction d'Egmont est beaucoup plus fidèle à l'original que celle de Loève-Veimars, accusé par la critique à cette époque d'avoir trahi Hoffmann

8 Henry Egmont, « Notice sur la vie et les ouvrages d'Hoffmann », *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, 1840, t. 1, p. VI.

9 *Ibid.*, p. XXVIII-XXIX.

par des fautes de traduction, de nombreuses omissions et des approximations inexcusables. Egmont s'impose, par contre, par ses propos philologiques.

C'est sur cette même ligne que se place l'essai *Les contes d'Hoffmann* de Gautier, faisant suite à la traduction d'Egmont.

L'analyse de Gautier commence par une constatation : « Hoffmann est populaire en France, plus populaire qu'en Allemagne. — Ses contes ont été lus par tout le monde : la portière et la grande dame, l'artiste et l'épicier en ont été contents¹⁰. » Comment s'explique alors — se demande ensuite le critique — le fait que le poète du caprice et du hasard ait connu en France, le pays de la raison, un tel succès ?

[Il] semble étrange qu'un talent si excentrique, si en dehors des habitudes littéraires de la France, y ait si promptement reçu le droit de bourgeoisie. La France n'est pas naturellement fantastique, et en vérité il n'est guère facile de l'être dans un pays où il y a tant de réverbères et de journaux. — Le demi-jour, si nécessaire au fantastique, n'existe en France ni dans la pensée, ni dans la langue, ni dans les maisons ; — avec une pensée voltairienne, une lampe de cristal et de grandes fenêtres, un conte d'Hoffmann est bien la chose du monde la plus impossible. [...]

Comment se fait-il donc que les contes d'Hoffmann aient été si vite et si généralement compris, et que le peuple de la terre qui a le plus de bon sens ait adopté sans restrictions cette fantaisie si folle et si vagabonde¹¹ ?

Si la question centrale de cet essai s'articule autour de l'image façonnée par Scott de l'écrivain fou et sans règles, la réponse détruit d'emblée l'ancien stéréotype et révèle le visage inédit d'Hoffmann. « C'est que l'idée qu'on a d'Hoffmann est fautive comme toutes les idées reçues¹² », nous dit Gautier ; et il continue :

La cause de la rapidité du succès d'Hoffmann est assurément là où personne ne l'aurait été chercher. — Elle est dans le sentiment vif et vrai de la nature qui éclate à un si haut degré dans ses compositions les moins explicables¹³.

Gautier fait ainsi ressortir l'« autre » Hoffmann, celui qui dessine la réalité d'un trait net et précis (plutôt qu'« à touches larges », comme il l'écrivait dans son premier article), qui avance dans la narration avec une logique extrême, et recherche l'effet quand il introduit dans un salon bourgeois ordinaire, de style Biedermeier, l'élément « extraordinaire » qui fait frissonner le lecteur, quand dans les yeux bleus d'une jeune fille blonde et angélique on perçoit à l'improviste une lueur diabolique, quand le conseiller apparemment gentil grimace sardoniquement... Un processus consciencieusement pensé, élaboré *ad hoc*, qui crée cette « rupture » appartenant au fantastique *stricto sensu* : « C'est donc à cette réalité dans le fantastique — conclut le critique —, jointe à une rapidité de narration et à un intérêt habilement soutenu qu'Hoffmann doit la promptitude et la durée de son succès¹⁴ ».

10 Théophile Gautier, « Les contes d'Hoffmann », *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, 1883, p. 41.

11 *Ibid.*, p. 41-42.

12 *Ibid.*, p. 42.

13 *Ibid.*, p. 43.

14 *Ibid.*, p. 45.

Dans son analyse de l'œuvre hoffmannienne, Gautier ne fait que développer les considérations d'Ampère et d'Egmont, mais de manière plus méthodique et lucide, passant de l'exemplification spécifique à une ébauche de théorie générale du fantastique. Si Scott voit chez Hoffmann le représentant du genre « fantastique », considéré comme le fruit d'une imagination capricieuse et bizarre, d'une fantaisie totalement déchaînée, dépourvue d'une logique et d'une règle quelconques (*id est* : un non-sens littéraire abstrait), Gautier saisit pleinement cette imbrication entre monde ordinaire et monde surnaturel en tant que caractéristique fondamentale, aujourd'hui unanimement reconnue, de la production hoffmannienne. Ce qui fait d'Hoffmann un écrivain *fantastique* au sens moderne du terme proprement dit, avec toutes les implications idéologiques que cela comporte, lesquelles nient, finalement, la gratuité du propos soutenue par Scott.

Avant de démystifier, comme on l'a vu, le lieu commun d'une œuvre caractérisée par un fantastique frénétique et déréglé, notre poète souligne, dans l'intention de les détruire, tous les traits qui composent l'image préconçue d'Hoffmann en France et qu'il avait lui-même dessinée dans son article de 1830. Il lui suffit d'évoquer une caricature bien connue :

La vignette qui le représente assis sur un tas de tonneaux, fumant une pipe gigantesque qui lui sert en même temps de marchepied, et entouré de ramages chimériques, de coquecigrues, de serpenteaux et autres fanfeluches, résume l'opinion que beaucoup de personnes, même parmi celles qui sont d'esprit, ont acceptée toute faite à l'endroit de l'auteur allemand¹⁵.

Autre cliché à rejeter (mais qui l'avait également charmé jadis) : que l'alcool ait pu servir d'excitant pour l'imagination à l'écrivain prussien ou qu'il puisse servir de source d'inspiration à l'écrivain tout court :

Je ne nie pas qu'Hoffmann n'ait fumé souvent, ne se soit enivré quelquefois avec de la bière ou du vin du Rhin et qu'il n'ait eu de fréquents accès de fièvre ; mais cela arrive à tout le monde et n'est que pour fort peu de chose dans son talent ; il serait bon une fois pour toutes, de désabuser le public sur ces prétendus moyens d'exciter l'inspiration. Ni le vin, ni le tabac ne donnent du génie [...].

Je ne crois pas qu'on ait jamais bien écrit quand on a perdu le sens et la raison, et je pense que les tirades les plus véhémentes et les plus échevelées ont été composées en face d'une carafe d'eau¹⁶.

Encore une fois, comme c'était le cas pour Egmont, le point de départ de la réflexion est la vie et le caractère d'Hoffmann, comme si seule une image différente de l'auteur pouvait permettre des considérations critiques plus judicieuses sur son œuvre, dans une relation de cause à effet qui reflète en vérité celle de Scott. Mais ce n'est que vers la moitié de son écrit, quand il se remet à parler de la biographie d'Hoffmann, que Gautier, insensible au mythe pourtant presque unanimement salué

15 *Ibid.*, p. 43.

16 *Id.*

de l'artiste bohème, écrit péremptoirement : « il mena [...] la vie d'un homme et non celle d'un littérateur¹⁷ ».

Gautier aborde ensuite le problème « traductologique ». L'intention est de rendre à Hoffmann son costume national (pour employer l'image vestimentaire proposée par Gautier lui-même). Si, pour le présenter au public français et pour lui permettre de s'acclimater à son nouveau territoire d'Outre-Rhin, un tailleur très chic, M. Loève-Veimars, lui avait confectionné un frac dernier cri, maintenant — nous dit Gautier — c'est le moment de restituer à Hoffmann sa redingote galonnée à la mode allemande. À savoir qu'il est fini le temps puriste des *belles infidèles*, de la traduction en veste satinée et gants immaculés, en faveur d'une traduction gardant l'authenticité du texte de départ, tout exotique et dépaysant soit-il pour le lecteur français. Ce qui n'est pas à considérer comme un défaut de la traduction, mais au contraire, comme une valeur adjointe, comme source d'enrichissement de la langue d'arrivée, comme un processus « dialectique » naturel, de métissage entre deux idiomes et deux cultures. Maintenant que le temps est mûr — continue Gautier — il faut mettre de côté l'Hoffmann francisé de Loève-Veimars en faveur du Hoffmann authentique d'Egmont, dont la critique fait ici l'éloge :

M. Massé Egmont a parfaitement compris son rôle de traducteur et n'a pas cherché à substituer l'esprit qu'il a à celui d'Hoffmann ; il a traduit en conscience le mot sous le mot et dans un système de littéralité scrupuleuse¹⁸.

Et peu importe si dans le texte figurent quelques barbarismes : « J'aime beaucoup mieux un germanisme de style qu'une inexactitude¹⁹ ». On est passé de la francisation à la regermanisation.

Ainsi, au Hoffmann légendaire de Loève-Veimars, exalté par la jeunesse romantique, s'ajoute l'Hoffmann authentique d'Egmont et de Gautier. Paradoxe : l'Hoffmann francisé de Loève-Veimars est l'image de l'écrivain romantique allemand, rêveur et bohème, artiste antibourgeois sans règles, expression d'une créativité libre et fantastique, alors que l'Hoffmann allemand d'Egmont et Gautier fait preuve d'équilibre, de pondération, même de systématisme dans le *modus narrandi*, des caractéristiques qui sembleraient plutôt appartenir à l'esprit et au goût français, et qui justifieraient, selon Gautier, le succès d'Hoffmann en France au-delà de la mystification et des idées reçues qui gravitaient autour de l'écrivain prussien.

Limites et modernité de la réflexion de Gautier

Pierre-Georges Castex explique ainsi la nécessité de cette relecture critique d'Hoffmann en 1836 et en met en évidence les limites :

Ces mises au point portent d'ailleurs la marque de leur temps. Si Egmont et Gautier, en 1836, mettent l'accent, non sur l'ivresse et la fantaisie, mais sur l'équilibre et la maîtrise du conteur allemand, c'est que la mode est passée de la bohème romantique. Des goûts plus calmes ont succédé à la frénésie des Jeunes-

17 *Ibid.*, p. 47.

18 *Ibid.*, p. 49.

19 *Id.*

France ; et le souci de l'œuvre bien faite tend à passer avant celui de l'œuvre inspirée. La réaction est même trop accusée. Gautier, dans son zèle à découvrir la logique interne des contes, néglige d'en rechercher la signification mythique ; Egmont lui-même, en y révélant un « abus de la métaphysique allemande et de la manie de revêtir chaque pensée, chaque sentiment, de formules emblématiques et idéales », méconnaît de parti pris la haute portée que le conteur a voulu conférer à son ésotérisme [...] ²⁰.

En effet Egmont montre des préjugés à l'égard de la *Princesse Brambilla*, du *Pot d'or*, de *Maître Puce*, accusés arbitrairement de jeter « dans l'esprit trop de confusion et d'incertitude ²¹ » (alors que ces récits appartiennent davantage à la production féerique qu'à celle fantastique d'Hoffmann et montrent — notamment la *Princesse Brambilla* — une ingénieuse construction du plan). Et Gautier semble avoir oublié le charme de l'extravagance de l'auteur des *Fantasiestücke*, exaltée naguère, ainsi que le côté mythique, la fascination féerique et la prégnance ésotérique et symbolique de son œuvre.

Mais si Gautier néglige ou minimise certains éléments de l'opus hoffmannien, en se concentrant sur l'architecture des contes, fort de sa logique infaillible, il révèle la véritable essence du *fantastique*, selon les définitions qu'en donnera la critique moderne (Castex lui-même, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Irène Bessièrre) : c'est-à-dire son appui dans la réalité, son côté « réaliste ». D'où le concept de « rupture » dont nous parle Caillois : « [...] dans le fantastique le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables ²² » ; il en découle qu'« alors que les contes de fées ont volontiers un dénouement heureux, les récits fantastiques se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par un événement sinistre qui provoque la mort, la disparition ou la damnation du héros ²³ ». Une « laceration » qui est donnée par la pénétration de l'inexplicable dans le *hic et nunc*, dans le monde dominé par les lois de la physique, mettant en discussion toute vérité acquise, toute certitude scientifique, dans une superposition de plans spatiaux et dimensions temporelles : ce qui crée chez le lecteur un désarroi, un sens d'incertitude, ou, pour employer une expression freudienne, une « inquiétante étrangeté » (*Das Unheimliche*).

À propos des contes d'Hoffmann, Gautier avait parfaitement décrit et anticipé tout cela, synthétisé dans l'expression qu'on a déjà citée, « réalité dans le fantastique ». Pour conclure, on redonne la parole au critique qui nous explique ce concept mieux que quiconque :

Un conte [d'Hoffmann] commence. — Vous voyez un intérieur allemand, plancher de sapin bien frotté au grès, murailles blanches, fenêtres encadrées de houblons,

20 Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, 1951, p. 88.

21 Henry Egmont, « Notice sur la vie et les ouvrages d'Hoffmann », *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, op. cit., t. 1, p. XXX.

22 Roger Caillois, *Images, images...*, 1966, p. 16.

23 *Id.*

un clavecin dans un coin, une table à thé au milieu, tout ce qu'il y a de plus simple et de plus uni au monde ; mais une corde de clavecin se casse toute seule avec un son qui ressemble à un soupir de femme, et la note vibre longtemps dans la caisse émue ; la tranquillité du lecteur est déjà troublée et il prend en défiance cet intérieur si calme et si bon. Hoffmann a beau assurer que cette corde n'est véritablement autre chose qu'une corde trop tendue qui s'est rompue comme cela arrive tous les jours, le lecteur n'en veut rien croire. Cependant l'eau s'échauffe, la bouilloire se met à jargonner et à siffler ; Hoffmann, qui commence à être inquiet lui-même, écoute les fredonnements de la cafetière avec un sérieux si intense, que vous vous dites avec effroi qu'il y a quelque chose là-dessous qui n'est pas naturel et que vous restez dans l'attente de quelque événement extraordinaire : entre une jeune fille blonde et charmante, vêtue de blanc, une fleur dans les cheveux, ou un vieux conseiller aulique avec un habit gris de fer, une coiffure à l'oiseau royal, des bas chinés et des boucles de strass, une figure réjouissante et comique à tout prendre, et vous éprouvez un frisson de terreur comme si vous voyiez apparaître lady Macbeth avec sa lampe, ou entrer le spectre dans *Hamlet* ; en bien regardant cette belle jeune fille, vous découvrez dans ses yeux bleus un reflet vert suspect, la vive rougeur de ses lèvres ne vous paraît guère conciliable avec la pâleur de cire de son col et de ses mains, et au moment où elle ne se croit pas observée, vous voyez frétiller au coin de sa bouche la petite queue de lézard ; le vieux conseiller lui-même a de certaines grimaces ironiques dont on ne peut pas bien se rendre compte ; on se défie de sa bonhomie apparente, l'on forme les plus noires conjectures sur ses occupations nocturnes, et pendant que le digne homme est enfoncé dans la lecture de Puffendorf ou de Grotius, on s'imagine qu'il cherche à pénétrer dans les mystérieuses profondeurs de la cabale et à déchiffrer les pages bariolées du grimoire. Dès lors une terreur étouffante vous met le genou sur la poitrine et ne vous laisse plus respirer jusqu'au bout de l'histoire ; et plus elle s'éloigne du cours ordinaire des choses, plus les objets sont minutieusement détaillés ; l'accumulation de petites circonstances vraisemblables sert à masquer l'impossibilité du fond²⁴.

24 Théophile Gautier, « Les contes d'Hoffmann », *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, op. cit., p. 44-45.

Références

- CAILLOIS, Roger, *Images, images...*, Paris, José Corti, 1966.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.
- EGMONT, Henry, « Notice sur la vie et les ouvrages d'Hoffmann », *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*, Paris, Perrotin, 1840, t. 1, p. V-XXXI.
- LOVENJOL, Charles Spoelberch de, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Paris, Charpentier, 2 t., 1887.
- GAUTIER, Théophile, « Les contes d'Hoffmann », *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier, 1883, p. 41-50.
- TEICHMANN, Elizabeth, *La fortune d'Hoffmann en France*, Genève, Droz, 1961.