

E.T.A. HOFFMANN  
L'OMBRE DE SOI-MÊME



PIERRE PÉJU

E.T.A. HOFFMANN  
L'OMBRE DE  
SOI-MÊME

Une biographie

PHÉBUS  
LITTÉRATURE FRANÇAISE

Ce livre a paru originellement en version abrégée à la Librairie Séguier en 1988, et chez Phébus en 1992. Pour cette édition, l'ouvrage a été relu par l'auteur et augmenté d'un avant-propos.

Pour la présente édition :  
© Libella, Paris, 2018

ISBN : 978-2-7529-1165-0

## AVANT-PROPOS

Bientôt deux cents ans qu'E.T.A. Hoffmann est mort, à Berlin, âgé de quarante-six ans, rongé par une impression d'échec. Pourtant, l'Allemagne n'a pas tardé à le reconnaître comme un artiste majeur, mais singulier, entre romantisme tardif et modernité. En France, sa notoriété doit moins au célèbre opéra d'Offenbach, dont il est un personnage un peu caricatural, qu'à l'influence considérable qu'il a exercée sur Baudelaire, Nerval, Gautier, Balzac, Nodier, et tant d'autres. Désormais, s'il reste fameux auprès d'un assez large public, ce n'est pas comme musicien, compositeur de *Ondine*, ou comme créateur aux multiples talents, mais comme auteur de contes dits fantastiques.

Mais l'œuvre d'Hoffmann, c'est aussi la subtile et permanente confusion qu'il a organisée entre sa vie, obscure et désordonnée, et l'atmosphère de ses récits, entre sa destinée, parfois pathétique, et les aventures de ses personnages. Cet enchevêtrement existentiel et esthétique est d'une facture vraiment nouvelle. Il nous autorise à forger l'adjectif *hoffmannien* aussi utile pour éclairer certains aspects du monde contemporain que peut l'être le *kafkaïen*. L'*hoffmannien* caractérise, en effet, ce léger

changement d'optique qui nous fait voir de la bizarrerie dans certaines situations d'apparence banale, ou soupçonner une part de mystère chez une personne que l'on croyait bien connaître. Une forme a bougé derrière la vitre ternie d'une maison déserte. Un être de fiction, sorti d'un opéra ou d'un roman, s'approche de nous et nous adresse la parole. Notre inquiétude augmente. On comprend que la plus paisible des existences dissimule une dangereuse énigme. Partagés entre rire et terreur, nous voilà au cœur de l'*hoffmannien*!

Sigmund Freud a été séduit par cette révélation littéraire du malaise qui émane des êtres et des choses. Le découvreur de *L'Inconscient* a trouvé dans le conte de *L'Homme au sable* un dispositif narratif inédit lui permettant de fonder la notion d'« inquiétante étrangeté », ou plutôt d'« angoissante familiarité » (*Unheimlich*), cet « affect d'angoisse » qui nous envahit lorsque l'univers familier devient une source d'effroi. D'ailleurs, depuis l'année 1817 (parution de *L'Homme au sable*) ou depuis 1919 (parution de *L'Inquiétante Étrangeté*), le malaise moderne n'a fait que croître. Notre monde, en ce premier quart du XXI<sup>e</sup> siècle, peut être considéré, plus que jamais, comme étrangement inquiétant. Des pans entiers de la réalité, que nous pensions bien connaître ou maîtriser, nous deviennent de jour en jour plus incompréhensibles. Que se passe-t-il? Les évidences psychologiques, scientifiques ou culturelles se dissolvent, les identités s'abolissent, et il suffit de se considérer soi-même, un peu longuement dans un miroir ou sur une photographie, pour être envahi par le soupçon. Qui suis-je? Ou, plutôt, qui *se cache* en moi?

Mais l'art d'E.T.A. Hoffmann ne se résume pas à cette exploration d'un insolite omniprésent. Il est aussi à l'origine de la machine mentale très particulière, inventée dans la solitude pour lutter contre le côté obscur de nos destins, cette sorte de diabolisme immanent qu'il appelle parfois l'Ennemi. Hoffmann ne croyait pas sérieusement au Diable, mais il jouait avec son idée, son image. Pour lui, l'Ennemi, c'est notre infériorité fatale, le fait d'être forcément trop petits par rapport à nos désirs, interdits de sublime, condamnés à une relativité médiocre, empêchés d'être nous-mêmes par malchance ou par hasard. Je voudrais être un créateur remarquable! Je travaille comme modeste fonctionnaire. Je venais de composer enfin mon grand opéra. Le Diable fait brûler, en une nuit, le théâtre où mon œuvre devait être jouée! Et n'est-ce pas encore le Diable qui me pousse à séduire d'innocentes jeunes filles alors que je rêve plutôt d'aimer une sublime cantatrice ou de simplement être heureux auprès de mon épouse? S'examinant dans le miroir, Hoffmann prétendait voir sur son visage ingrat une «ride méphistophélique». Le Diable et lui-même ne cessèrent jamais de «se tenir par la barbichette»!

Hoffmann rencontre l'Ennemi pour la première fois le jour où il comprend qu'il ne sera jamais à la hauteur de ses ambitions. Selon lui, l'unique moyen de s'arracher à la médiocrité du travail et des jours consiste à devenir artiste. Mais l'Art, forcément sublime, c'est... la Musique! Or, la Musique, c'est... Mozart! C'est donc fichu! Mission impossible! Que faire? Dans un premier temps, par ironie, ou une sorte d'humour masochiste, Hoffmann a ajouté à ses deux prénoms (Ernst et

Theodor) celui d'Amadeus. Mozart raté, mais... aimé de Dieu. Pas jusqu'au génie, tout de même. Tant pis! Pas question de capituler. Plus qu'à écrire des contes! Et *hoffmannien* devient le nom de ce combat, perdu d'avance, mené avec des mots, dans l'ivresse et jusqu'au bout.

C'est afin de ne pas se laisser abattre qu'Hoffmann, tel un fabricant d'automates, élaborera cette fameuse machine très singulière, machine pourvue d'un logiciel sophistiqué qui invente des récits où la musique est omniprésente. Ce logiciel produit aussi des personnages bizarres qui, par rétroaction, donnent à leur auteur une identité de substitution, et l'impression d'avoir une existence plus lumineuse, plus noire, plus excessive et donc... plus lyrique.

Au fil des contes, voyageurs enthousiastes, étudiants itinérants, musiciens, moines, savants bizarres, magnétiseurs, tous les Nathanaël, Anselme, Kreisler, Coppelius, Coppola, la poupée automatique Olympia ou le Chat Murr, deviennent des doubles de leur auteur qui les vampirise et parvient à nourrir sa vie réelle de leurs exploits fictifs. Au début de beaucoup de ses contes, il place une adresse au lecteur («lecteur bien-aimé, écoute»), comme s'il souhaitait que nous le suivions, que nous l'imitions, et que, progressivement, nous nous prenions au piège conçu pour lui-même. À notre époque hypermoderne, on ne compte plus les individus rongés par l'incertitude, tenaillés par une sensation d'étrangeté, qui confondent leur vie avec celle de personnages de jeux vidéo, ou avec celles d'avatars plus ou moins éphémères sur les réseaux sociaux. *Hoffmanniens* sans le savoir!

Automates, ombres, reflets et doubles sont partout présents dans les contes d'Hoffmann. Ils sont révélateurs



d'un trouble très ancien, mais aussi du malaise très actuel suscité par l'effacement prévisible des limites entre humain *et* transhumain, entre intelligence humaine ou artificielle, ou par les hybridations entre biologique et numérique. Certains de ses récits annoncent, dans des décors encore romantiques ou gothiques, le stress intense de notre époque où une technologie, devenue folle, condamne à l'obsolescence les humains qui l'ont créée.

La philosophie hoffmannienne consiste en un fatalisme pessimiste, mais toujours plein d'ironie. Elle est une réaction à cette contamination « fantastique » du réel par le virtuel. Elle laisse entendre qu'à force de s'inventer des doubles on finit par se faire doubler par ses doubles, par n'être plus que *l'ombre de soi-même*. Devenues autonomes, nos ombres se baladent seules, tandis que nos reflets, dans le miroir, refusent d'exécuter nos gestes. La plus insignifiante créature d'encre et de papier se met à grandir comme un Golem qui va nous écraser. Faut-il en rire ou s'en indigner ? Hoffmann n'a jamais tranché, jusqu'à l'instant de sa mort. C'est à la fois sa réussite et son échec. Ou plutôt, dernier stratagème hoffmannien : la réussite par l'échec.

Pierre Péju, avril 2018



## OUVERTURE

« Champagne ! » c'est ce qu'a commandé, à la table d'hôte de l'hôtel de *La Rose*, ce voyageur enthousiaste mais passablement fatigué par une longue route en malle-poste. Un peu plus tard, le pauvre garçon sombrait dans le délicieux sommeil que donnent à ceux qui en usent en connaisseurs les ivresses au champagne : seuls les nerfs les plus superficiels sont détendus et, sous les épaisseurs assoupies, l'esprit reste attentif à l'environnement immédiat et aux images venues des rêves.

Ce jour-là, pourtant, ce que perçoit le voyageur ivre, une fois retiré dans sa chambrette, ce sont les sonorités d'un grand orchestre dont on accorde les instruments. Comme c'est étrange !

La force, tout de même, de tirer le cordon de la sonnette et le valet est là, expliquant avec beaucoup de naturel que cette chambre a le privilège de communiquer par un corridor avec une loge du théâtre de la ville. C'est vrai, se souvient le voyageur, les deux établissements occupent le même édifice : d'où cette possibilité magique de passer bientôt et sans transition de l'ivresse à Mozart, du champagne à l'ouverture de *Don Giovanni*.

E.T.A. Hoffmann, l'auteur de ce conte intitulé « Don

Juan», ne pouvait que ressentir un profond accord avec la disposition particulière de ces lieux lorsqu'il les découvrit à son arrivée à Bamberg : le cabaret, la chambre, le théâtre, mais surtout ce corridor à peine secret, sorte de lorgnette à la taille du corps humain, équivalant à une longue-vue qui, abolissant la distance, permettrait de plonger immédiatement de la chambre de la vie quotidienne dans l'univers enchanté de la musique.

Car bien vite, profitant de l'aubaine, le voyageur de plus en plus «enthousiaste» prend place dans la loge, à l'instant où l'opéra commence. Quelle chance ! Non seulement que la qualité de l'exécution soit satisfaisante, ou que l'on chante en italien, mais que ce soit précisément Mozart qui s'offre ainsi, divinement, au moment le plus imprévisible.

«L'andante me fit éprouver l'horreur funèbre du *regno del pianto* et je me sentis glacé par le pressentiment de la désolation infernale. La fanfare triomphante de la septième mesure de l'allegro sonna à mes oreilles comme un cri de joie sacrilège. Le conflit de la nature humaine avec les puissances occultes et fatales qui l'assiègent et méditent sa ruine se manifesta aux yeux de mon esprit», racontera le voyageur à peine revenu de son aventure.

Bonheur supplémentaire, c'est *Don Giovanni* que l'on joue ce soir, *Don Giovanni* dans lequel Hoffmann se reconnaît, au sens le plus fort de ce terme.

Don Juan ! Hoffmann l'a toujours pris pour son propre reflet. En lui, il se voit à la fois révélé et transfiguré.

Ce n'est pas exactement au Don Juan séducteur qu'il s'identifie mais à l'humain trop humain, aux prises avec un destin qu'il sait ou qu'il a choisi tragique mais qu'il est capable de défier, jusqu'au bout, avec une énergie

surprenante et avec humour. À l'humour au nom duquel Don Juan convie le commandeur à un petit souper correspondra – toutes proportions gardées – l'humour avec lequel, à quelques heures de son agonie, alors qu'on vient de lui appliquer pour le soulager des fers rougis le long de la colonne vertébrale, Hoffmann demande à son ami Hippel s'il ne sent pas, dans la chambre, une certaine « odeur de rôti ». Comme Don Giovanni jusqu'à la fin crie « Non ! » Hoffmann dépensera toute sa vie une énergie incroyable pour s'opposer à ce qu'il appelle l'Ennemi, puissance négative, de malchance, de malentendu ou de malheur plus encore que d'échec ou de mort.

C'est pourquoi l'ouverture du *Don Giovanni* de Mozart est à elle seule une sorte de condensé musical de l'univers d'Hoffmann. Écoutons-la, au seuil de ce livre, comme une introduction au récit d'une vie inextricablement mêlée à la musique et aux images des contes, d'une existence revisitée par les doubles qu'elle imagina.

Écoutons aussi ce que Pierre-Jean Jouve, dans sa magnifique étude de *Don Giovanni*, écrit de l'ouverture :

« ... L'œuvre qui commence est une dure tragédie. Mais à peine en sommes-nous impressionnés et pénétrés que déjà l'esprit se retourne : en un instant c'est une irruption brillante et limpide, un ouragan léger de désir, la vie lancée à la poursuite. »

Et encore : « ... Le deuil est si noir et si annonciateur de la fin qu'il nous couvre de ses plis ; mais jamais la tendresse ne nous abandonne, jamais non plus l'ironie ne nous laisse désespérer. C'est sous la parure de la gaieté que toute note exprime la plus exacte vérité. En cet ouvrage inspiré, l'instinct est capable d'une telle hystérie, au sens sacré du terme, d'une telle variété de

comportements d'ivresse et de néant, de positif suprême et de négatif absolu que nous devons rouler avec lui, de sphère en sphère, comme lui, sans connaître le repos.»

Toutes les expressions de Pierre-Jean Jouve concernant les premières mesures de l'opéra de Mozart pourraient s'appliquer à Hoffmann lui-même, vie et œuvres confondues, existence et légendes mêlées : «... Si noir... annonciateur de la fin... tendresse... ironie et gaieté... hystérie au sens sacré du terme... variété de comportements... négatif et positif... rouler avec lui...» et surtout «sans connaître le repos». C'est cela : toute une courte vie, errante et brouillonne, sans un seul jour, ou peu s'en faut, d'apaisement.

Pas d'apaisement certes mais des moments d'extase dont la musique est la première dispensatrice, et auxquels l'Art en général est un moyen d'accès. Fantaisie et imagination transfigurent les heures les plus grises. Un rideau qu'on soulève, un corridor dérobé se révèle et l'espace ordinaire se met à communiquer avec la scène lumineuse et musicale du conte. L'Art est une technique de franchissement de la limite que l'imagination perméabilise.

Captivé, notre voyageur assiste toujours au déroulement des actes. Il vient de voir, sur scène, la belle, furieuse et fascinante Dona Anna quand soudain il croit sentir tout près de lui, dans cette petite loge tapissée de vert, quelque chose comme un souffle et un frôlement mystérieux !

Quand il ose se retourner, il constate que Dona Anna, ironique, se tient inexplicablement debout, près de lui, murmurant de douces paroles en italien. Que se passe-t-il ? On dirait que le personnage s'est détaché de la fiction à laquelle il appartenait pour venir rejoindre ce spectateur de hasard.

Bientôt ils parlent, ils *s'entendent*, se comprennent.

Est-ce un de ces états somnambuliques dont on parle tant? Hystérie au sens sacré du terme? Ou bien l'Art est-il si «vrai», si puissant, que ses créatures peuvent ainsi devenir autonomes et permettre à ceux qui lui vouent un véritable culte de s'entretenir avec les héroïnes qu'ils aiment? Êtres élus et solitaires, peu importe la médiocrité ou l'obscurité de leurs jours: ils ne cessent d'aller et venir, d'organiser, pour eux seuls parfois, le franchissement systématique: ils accueillent des personnages et eux-mêmes deviennent de petites légendes.

Leur secret? L'enthousiasme, justement. Comme le voyageur dans son conte de 1809 intitulé «Don Juan», Hoffmann est, et restera, même aux périodes les plus misérables ou désespérantes, un enthousiaste! L'enthousiasme. C'est une tension de tout l'être vers cet état de «communication» avec l'Ailleurs, l'autre univers, qu'on l'appelle Atlantis ou Djinnistan.

L'enthousiasme, c'est la conviction qu'à certains instants privilégiés les limites s'abolissent et qu'alors Shakespeare, Dürer, Gluck ou Mozart deviennent les égaux de leurs propres créatures, qu'elles se nomment Ariel, ou l'Ange de la Mélancolie, Dona Anna ou Iphigénie, au contact desquelles l'artiste devient un héros à son tour, une créature de plus, un double de ses doubles. C'est sur ce plateau aux effets multiples qu'Hoffmann est devenu un reflet de l'étudiant Anselme, de Nathanaël ou du voyageur enthousiaste, qu'il avait pourtant confectionnés avec des morceaux vivants de lui-même. L'enthousiasme, au sens strict, désigne l'état de celui qui s'est laissé posséder par quelque divinité innommable, emporté par une imagination surprenante. Du simple échauffement

à la fièvre, du ravissement au délire ou au galvanisme, Hoffmann et ses personnages sauront se mettre dans tous ces états sous l'effet de l'alcool, du sens du comique et surtout de la musique qui peut tout transfigurer. Le « voyageur enthousiaste » ou l'« Enthousiaste » du « Sanctus » sont des êtres transfigurés par l'intuition selon laquelle il existe d'autres forces, invisibles et puissantes. Ces individus se reconnaissent entre eux, et « ils font de l'effet » à ceux qui les rencontrent.

Mais les « visions-effractions » ne sont pas toutes sources d'extases et, au cours de ce va-et-vient entre réalité et imagination, il est des plongées visuelles inquiétantes, affolantes.

Beaucoup plus loin en arrière, sur « la lande aride » de l'enfance, on se souvient d'un dispositif analogue élaboré par un petit garçon nommé Nathanaël.

Bouleversé par la terrible légende de l'Homme au Sable, celui qui vole les yeux des gosses pour en nourrir ses enfants hiboux, et intrigué par les changements incompréhensibles de l'humeur de son père lors des visites d'un mystérieux bonhomme, ce petit garçon vient un soir se dissimuler derrière les rideaux de la garde-robe, dans la chambre paternelle.

Il veut savoir à quelles activités mystérieuses se livrent les deux hommes au milieu de la nuit. Va-t-il assister à quelque scène interdite ? Va-t-il surprendre la face cachée du Père ?

« J'étais glacé comme par un charme. Au risque d'être découvert et, comme je le pensais, sévèrement puni, je restais là, immobile, la tête passée par le rideau. »

Encore deux univers en contact : d'abord le plus commun, le plus familier, celui de la maison silencieuse à



la tombée de la nuit, la chaleur des frusques odorantes du père, et puis, de l'autre côté de la tenture, la lueur bleue du foyer, l'univers secret des manipulations alchimiques.

Tangence des deux mondes qui, cette fois, n'aboutit pas à l'extase de la rencontre musicale-amoureuse avec la belle cantatrice, mais à la peur, une peur hors les mots, à l'effroi le plus atroce qui fait que le petit garçon vient s'écrouler au beau milieu du laboratoire clandestin où son père, plus ou moins forcé, et un Coppélius diabolique tentaient de fabriquer ensemble une espèce d'enfant artificiel pour lequel il leur fallait des yeux ! Quels yeux ? Mais les beaux yeux du voyeur ébloui dont ils vont à présent pouvoir disloquer le corps évanoui.

Plus tard, à Berlin, il y a un homme malade. Il vit dans une petite chambre-cabinet de travail située sous les toits mais dont la fenêtre d'angle domine la grande place du Marché, face au théâtre. Cet homme n'est pas vraiment vieux mais il est usé, abîmé et sûrement près de mourir car la longue et pénible maladie lui a fait perdre complètement l'usage de ses jambes.

Alors, le lit, le fauteuil roulant, les béquilles. Il ne sort plus. Il reste là dans la pièce étroite. Fort ironique avec lui-même, il va jusqu'à se prétendre écrivain car il a publié quelques livres qui ont eu un certain succès : même les petites fleuristes les lisent lorsqu'elles ont le temps. On sent cet homme amer, d'une amertume que l'ironie ne parvient même plus à dissoudre. Pourtant, cet homme qui un jour a écrit des histoires, des contes, et que la paralysie fixe à jamais dans sa mansarde, est encore capable de prendre un véritable plaisir comme le constate son jeune cousin venu lui rendre visite.

En effet, il lui suffit de s'installer à sa fenêtre et de

plonger à l'aide d'une longue-vue dans la foule dense et mouvante des jours de foire. Dans la masse humaine, la lorgnette découpe quasi chirurgicalement les scènes les plus diverses. Alors l'imagination s'emballé, elle brode, elle cultive et fait croître tous ces germes d'histoires que le télescope a permis d'isoler.

L'homme malade explique à son jeune cousin : « J'y vois se dérouler comme sur une scène de théâtre les multiples épisodes de la vie bourgeoise et mon esprit, tel un habile Callot ou un moderne Chodowicki, ébauche esquisse sur esquisse avec une adresse de trait remarquable. »

La chambre est devenue une loge, et la place du Marché une scène pour grand spectacle.

Quelques instants plus tôt, l'homme malade suivait déjà à la lorgnette son cousin traversant la place encombrée. Il ne devait pas manquer d'inventer secrètement sur le jeune homme des anecdotes intéressantes. Soudain, le cousin est là, personnage insignifiant venu rejoindre son modeste créateur.

Où est le théâtre ? Partout. L'artiste est celui qui sait apercevoir l'Ailleurs sous les pierres de l'Ici-même. Tout est prétexte à invention, à narration. Le n'importe-quoi, ce qui passe. Dans la rue ou par la tête. Il y a des tempéraments « fantaisistes ». Voyageur et bien portant ou malade et paralysé, l'essentiel est de savoir établir la liaison. La place du Marché la plus banale devient l'autre scène et, sur le théâtre final du vaste monde, chaque détail est le point de départ d'une intrigue : une fleuriste aimant lire dès qu'elle n'a pas de clients, une jeune fille qui fait son marché avec sa cuisinière, un étudiant rêveur, un grand escogriffe en redingote grise qui tient une boîte mystérieuse. Chaque être humain est moins fabuleux que

«fabulophore», porteur de vies multiples qui traînent après lui et d'aventures possibles qui auréolent sa présence.

Le véritable fantastique, inventé par Hoffmann, consiste bien dans la mise en relation de deux univers différents qui se touchent puis s'interpénètrent : la réalité, ce qu'on prenait pour la réalité, imperceptiblement subvertie par d'autres forces, par un autre regard.

Et il n'est pas forcément besoin d'écrire ou de composer : l'écriture, l'esprit artistique, c'est d'abord une façon d'être au monde, une vision des choses, une tournure d'esprit. On peut se contenter de coups d'œil, de traits ou d'esquisses... à la manière de Jacques Callot. Ou de Scarron, ou... d'Hoffmann.

On commence par tirer un fil de rêverie active, et l'on remonte jusqu'au bizarre ou au sublime.

Derrière sa fenêtre d'angle, l'homme malade se compare d'ailleurs à ce fameux vieux peintre fou (Ettlinger, dans le conte intitulé «la Cour d'Artus»), qui se contentait de rester assis au bord d'une toile vierge, tendue et simplement enduite sur laquelle il voyait se dérouler les merveilles qu'il croyait avoir peintes. L'atelier gris et en désordre où il végétait était relié par la fenêtre de la toile aux paysages les plus beaux. De même, l'enfance ennuyée communique avec les contes.

Ces trois personnages : le voyageur de Bamberg, l'enfant dans la garde-robe, l'homme vieilli et malade, ont su s'approcher de la paroi invisible. Attention : cette paroi ne se dresse précisément nulle part. Elle ne marque pas une limite clairement situable. Elle est partout, traversant en diagonale toutes les situations, perpendiculaire à toutes les circonstances. Pas question de franchir un

pont au-delà duquel les fantômes viendraient à notre rencontre : le fantastique n'a ni bords ni centre et cette paroi peut même nous séparer des objets les plus familiers, des êtres les plus proches.

« En cas d'ennui, de désespoir, brisez la vitre. » C'est la surface glacée d'un miroir dont aucun côté n'a de priorité, ni de privilège, car il n'y a après tout que des doubles qui se font face, déformés, décalés, à la fois semblables et différents. Il ne reste que des reflets reflétés lorsque l'original est introuvable et comme aboli à ce jeu de miroirs.

Dans la vie d'Hoffmann, l'écriture, si tard venue, a joué ce rôle de « briseur de vitre ». En écrivant des contes, Hoffmann a mis en communication les épisodes de sa propre existence et un nombre impressionnant de doubles, de créatures qu'il modela avec des morceaux de sa chair et de sa mémoire. Non seulement il a inventé le personnage littéraire du Maître de Chapelle Kreisler, mais dix, vingt autres personnages, doubles qui ont fini par « le doubler » à leur tour, le tromper, le trahir, c'est-à-dire à la fois le déformer et le révéler E.T.A. Hoffmann, l'homme doublé par ses doubles, à la fois complices et contribuant à faire de lui le personnage d'une légende.

## II

### PORTRAIT DE L'ARTISTE ENTOURÉ DE SES DOUBLES

Iceberg définitif, ce qui reste de l'existence d'un homme qu'une œuvre a rendu célèbre dérive lentement au fil de courants de mémoire et d'oubli. Iceberg-symptôme dont la partie visible se réduit à quelques clichés diversement exposés selon les époques. Iceberg-fantôme dont l'énorme masse immergée est vouée aux calmes profondeurs de l'ignorance.

La célébrité d'Hoffmann est inséparable d'une méconnaissance profonde de l'homme et de l'œuvre, même auprès du public cultivé.

En France, si l'on prononce le nom d'E.T.A. Hoffmann, les réactions sont invariablement les mêmes : « Hoffmann ? Ah, oui, les contes... », puis immédiatement arrive l'adjectif « fantastique ». Cet amalgame d'un nom propre, d'un nom commun et d'un adjectif est la raison principale de la réussite auprès du grand public de cet homme qui désirait par-dessus tout être un jour reconnu en tant qu'artiste, même s'il se croyait musicien plus qu'écrivain.

Ce qui est souvent ignoré, c'est qu'Hoffmann, mort à quarante-six ans, ne se résolut à écrire que durant les douze ou treize dernières années de sa vie. Le reste

fut partagé entre une activité de fonctionnaire de l'État prussien et quelques tentatives pas toujours heureuses de diriger un théâtre, des orchestres, ou de se livrer à la critique musicale, bref, la vie d'un des modestes conseillers que l'Allemagne comptait par centaines et dont les loisirs étaient consacrés au dessin ou à la musique. La première fois qu'il publie un livre, c'est à la suite d'encouragements à la fois admiratifs et intéressés de son ami Kunz, le marchand de vin de Bamberg, et en considérant au début qu'il ne s'agira peut-être que d'une activité supplémentaire.

Mais c'est en tant que compositeur d'*Ondine* qu'Hoffmann espéra quelque temps passer à la postérité. Le conte écrit par La Motte-Fouqué l'avait enthousiasmé. Il demande à l'auteur l'autorisation d'en faire un opéra et d'en rédiger un livret. Cet espoir mis dans une réussite musicale n'était pas forcément présomptueux mais les circonstances malheureuses et l'isolement d'*Ondine* dans l'activité éparpillée d'Hoffmann lui donnèrent finalement tort. *Ondine* est pourtant une œuvre non négligeable. Le musicologue Alfred Einstein, dans son étude sur *la Musique romantique*, en parle avec beaucoup de respect et y voit même le trait d'union musical entre *la Flûte enchantée* de Mozart et le *Freischütz* de Weber. *Ondine* est plus qu'une œuvre intéressante composée par un amateur doué. Une ouverture superbe, certains accents beethoveniens et l'« air » d'*Ondine* aujourd'hui encore très pur et très émouvant. Sans nul doute, Hoffmann fut un grand musicien « empêché » autant que malchanceux. L'Ennemi qui rôde ? Quelque chose de diabolique dans sa destinée ? Pas de chance : après quatorze représentations seulement, le grand théâtre de Berlin brûle complètement ! Tous les

décors sont détruits, tout est définitivement interrompu et c'est Weber qui, trois ans plus tard, avec son *Freischutz* recueillera les lauriers que l'Allemagne réservait à l'auteur de son premier grand opéra romantique.

Dès sa prime jeunesse Hoffmann fut un compositeur extraordinairement doué. Sérieux, sincère, ayant assimilé très tôt les règles de la grande composition, il ne cessait de lire et de relire les partitions les plus classiques comme celles de Mozart et de Beethoven auxquelles sa musique fait de constantes références.

S'intéressant d'abord au contrepoint et à l'art de la fugue Hoffmann recherchait la rigueur et, contrairement à ce que l'on pourrait croire, la construction et le respect des règles l'emportaient souvent sur sa propre fantaisie imaginative.

Le pianiste et musicologue Michaël Almond explique que la *Sonate A 27* d'Hoffmann est un merveilleux exemple de virtuosité contrapuntique. Elle a de nombreuses similitudes avec la sonate *Appassionata* (op. 57) de Beethoven (elles sont toutes deux en *fa* mineur). Hoffmann sut, entre autres, résoudre les difficultés extrêmes de la transition entre le mouvement lent et le finale de la sonate avec une habileté et un talent qui le placent au tout premier rang des compositeurs de son temps.

En musique, c'est peut-être d'un Schumann qui, plus tard, dans les années trente, composera *Carnaval* (1835) et *Kreisleriana* (1838) qu'Hoffmann est le plus proche. C'est autant par le mode de composition musicale qu'ils se ressemblent que par le rapport à l'art et sans doute à la vie. La vie de Robert Schumann ! Cette fantastique aventure amoureuse et musicale avec Clara, ce flirt

continuel avec la folie, n'est-ce pas, à vingt ou trente ans de distance, un conte d'Hoffmann réalisé?

Et Hoffmann le critique musical? On est impressionné par la quantité d'articles qu'il a pu faire paraître entre 1803 et 1811, un an avant sa mort, dans diverses revues spécialisées. Ce sont toujours des analyses à la fois précises et originales dans lesquelles Hoffmann parle en son propre nom des œuvres de Gluck, Beethoven, Witt, Weigel, Reichardt, Mozart ou Spontini. Et ce n'est pas un de ses moindres mérites d'avoir su, dès 1808, présenter Beethoven alors incompris, méconnu ou maltraité, d'une façon qui tranchait radicalement sur les évaluations de l'époque: que ce soient celles, classiques, qui le condamnaient pour ses audaces, ou celles des jeunes romantiques qui admiraient dans l'auteur de la v<sup>e</sup> et de la vi<sup>e</sup> symphonies celui dont les excès, les excentricités et les bizarreries chaotiques balayaient le classicisme avec une violence salutaire mais anarchique. Au contraire, Hoffmann a su montrer avec précision dans ses articles que, derrière l'apparence du bouleversement, se cachaient un ordre impeccable et des subtilités de composition d'une minutie horlogère. Il est un des seuls critiques musicaux du moment à montrer que les œuvres de Beethoven ne sont ni un chaos génial, ni un formalisme de convention mais une «forme» qui, pour la première fois, devient le fond secret de l'œuvre.

Et Hoffmann le dessinateur? Celui qui illustre, peint, s'autoportraitise ou simplement griffonnait presque machinalement des silhouettes humoristiques? Il a toujours eu le sens de l'observation et de l'esquisse. Son trait de crayon comme un trait d'esprit, une sorte de «Witz» graphique. Dans sa jeunesse, il a pu se faire



quelques illusions sur un destin de grand peintre, mais bien vite, surtout après une visite marquante à la Galerie de peinture de Dresde, il dut déchanter, admettre qu'il ne resterait qu'un amateur très moyen et abandonner le projet de s'illustrer dans l'art du portrait. Le besoin de dessiner ne l'a cependant jamais quitté. Au cabaret, en buvant comme en écrivant ou composant, il croque et caricature, c'est plus fort que lui. Il illustre aussi certains de ses contes. Se caricaturer soi-même ou dessiner des personnages, vite et bien, c'est pour Hoffmann une seule et même pulsion, une suite à l'acte d'écrire, de conter, de parler, un geste encore musical.

Songez à cette étonnante danse de Saint-Guy d'un Kreisler convulsionnaire dont la pipe laisse échapper des bulles ou bien à cet Hoffmann se croquant, petit et contrefait, « en train de caricaturer ses amis... ». Et le grand dessin, brouillon et précis à la fois, qu'il exécuta un jour à Berlin et qui représente le plan de son quartier et de son appartement, le tout peuplé de dizaines de petits bonshommes, des amis, des personnages de ses contes ou d'autres contes comme Peter Schlemihl, on peut le considérer comme une véritable partition de son imaginaire, vie et œuvres mêlées.

Et les dessins irrespectueux jaillis de ses doigts nerveux et toujours agités lui ont valu quelquefois de très graves ennuis : enquêtes, poursuites, mutation. Comme à Posen lors de l'affaire de Zastrow. Enfin, aux périodes les plus misérables de sa vie, il a fait appel pour survivre, pour manger, à la vente de gravures et de planches illustrées.

Il faudrait encore évoquer la part la plus éphémère de l'homme, celle qui de toute façon se perd à tout jamais avec sa mort : sa façon d'apparaître, d'être là, de parler,

de prendre les choses ou d'aborder les gens. Aux dires de ceux qui l'ont connu et qui, plus tard, l'ont évoqué, Hoffmann avait une présence extraordinaire. Ses manières, sa conversation : du vrai et grand Hoffmann. Ses amis et biographes racontent tous qu'il impressionnait fortement ceux qui le rencontraient, ne laissant jamais personne indifférent et suscitant amitié et admiration, ou bien haine et exaspération. Hoffmann oral, Hoffmann en verve. Des propos brillants, des déclarations grandiloquentes sur l'art, que le bourgogne, le punch ou le champagne stimulaient positivement. Toujours déroutant ou à la limite de la provocation. Des avis tranchés et précis sur la musique, un besoin de montrer sa culture et des remarques impitoyables quand il voulait brosser à grands traits le portrait d'un fâcheux ou se moquer de lui-même. Curieux personnage : tantôt sombre et excessivement abattu, tantôt retrouvant un formidable enthousiasme.

Alors ? Les contes d'Hoffmann ?

Si les récits, nouvelles musicales, courts romans, textes divers écrits par Hoffmann de 1809 à 1822 peuvent se ranger dans la catégorie du « conte », c'est parce que avant lui des écrivains romantiques comme Tieck, Brentano et Arnim ont complètement subverti le « Märchen » traditionnel à la suite de Goethe et de Herder. Ils ont ouvert une voie, opéré une transmutation en dégageant d'une gangue de tradition le minerai des grands récits, précieux et inoubliables, dont ils allaient utiliser l'énergie, inventant une nouvelle façon de raconter, plus ouverte et plus libre. Même si Hoffmann ne lit que très tardivement ses grands contemporains romantiques, il profite malgré tout de leur immense travail de défrichage. Mais sa solitude, son décalage par rapport à toute école littéraire

vont lui permettre de faire le lien entre la révolution romantique et la modernité. Ses récits ont beaucoup moins vieilli que ceux de Tieck ou d'Arnim. Ils traversent allègrement le XIX<sup>e</sup> siècle et, aujourd'hui encore, leurs plus beaux passages entrent en résonance avec certaines pages de Baudelaire, d'Edgar Poe et même de Kafka.

C'est pourquoi André Breton est fort injuste avec Hoffmann lorsque, l'opposant à Arnim, il lui reproche ses « diables de pacotille ». L'essentiel du « fantastique » des contes d'Hoffmann ne repose pas sur l'attirail conventionnel, comique-effrayant, du roman noir. Comme il y a du « kafkaïen », il y a de l'hoffmannien, une ambiance et un style qui échappent autant au genre « conte » qu'au pur « fantastique ».

Le premier recueil publié par Hoffmann s'intitule d'ailleurs : *Phantasiestücke in Callot's Manier* (traduit par *Fantaisies dans la manière de Jacques Callot*).

Chaque élément de ce premier titre est d'ailleurs intéressant. Difficile de traduire exactement *Phantasiestücke*, terme qui ne renvoie ni à notre notion de fantaisie, ni au sens actuel du mot fantastique. La *Phantasie* est un espace imaginaire de jeu entre la liberté de la fantaisie et la fixité du fantasme. Hoffmann créant progressivement son propre genre littéraire réussit à déborder, à dépasser puis à ruiner, à force de fêlures ironiques ou noires, tout ce qui pouvait subsister du « Märchen » revisité par les Romantiques.

*Dans la manière de...*, ironise le titre. Indication d'une légère absence de sérieux. Quelque chose entre le clin d'œil et le pastiche. (C'est la raison pour laquelle les futurs imitateurs d'Hoffmann ne le trahiront pas vraiment en faisant du « À la manière d'Hoffmann... » tout en croyant

faire œuvre originale.) *Jacques Callot*: Hoffmann a toujours beaucoup admiré ce dessinateur et caricaturiste du début du XVII<sup>e</sup> siècle, qui a lui aussi hésité entre les thèmes graves (guerre, mort, infirmités et pendaisons) et la haute dérision. Même dans la peinture des horreurs, il introduisit une sorte d'humour noir.

Les fortunes successives d'Hoffmann sont donc accompagnées de beaucoup d'ignorances et de malentendus; que ce soit son premier succès, de son vivant, dès 1814, lorsque les amateurs de littérature le sollicitent autant que les éditeurs d'almanachs, que ce soit son «succès français», dès 1828-1830, en tant que «maître du conte fantastique», ce genre nouveau réputé à la fois excitant pour l'imagination et facile à lire, que ce soit le rebondissement de 1881 avec la création à l'Opéra-Comique de l'opérette d'Offenbach. Parallèlement le public d'Allemagne commençait à l'oublier un peu et l'intelligentsia allemande à réduire son importance littéraire. Si les Français se vantent parfois d'avoir révélé une seconde fois Hoffmann à sa propre patrie, ils sont aussi largement responsables de l'image d'un Hoffmann mi-fou, mi-génie, nerveux, laid, fragile, syphilitique et alcoolique, esprit à l'imagination brillante toujours aux limites de la démence. Méprises et malaises ont accompagné jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et même au-delà la popularité de cet auteur qui, certes, y a ironiquement contribué. Les Anglais ne sont d'ailleurs pas en reste puisque le grand Walter Scott tient en 1827, dans une étude sur *le Surnaturel dans les œuvres de fiction*, des propos qui frisent plus ou moins innocemment la calomnie: «Il est impossible, écrit-il, de soumettre pareils contes à la critique. Ce ne sont pas les visions d'un esprit poétique; elles n'ont pas

même cette liaison apparente que les égarements de la démence laissent quelquefois aux idées d'un fou : ce sont les rêves d'une tête faible, en proie à la fièvre, qui peuvent un moment exciter notre curiosité par leur bizarrerie, ou notre surprise par leur originalité, mais jamais au-delà d'une attention très passagère, et, en vérité, les inspirations d'Hoffmann ressemblent si souvent aux idées produites par l'usage immodéré de l'opium que nous croyons qu'il avait plus besoin du secours de la médecine que des avis de la critique.» Donc, selon Walter Scott, si Hoffmann nous excite, c'est pour des raisons extralittéraires : du voyeurisme sans doute ? Une curiosité plus ou moins malsaine pour l'opiomane (ce qu'Hoffmann n'a jamais été) ou pour le fou. Qu'on l'enferme !

L'alcoolisme ? Certes, Hoffmann a beaucoup bu. Il a surtout beaucoup aimé l'alcool mais il serait absolument faux d'établir un rapprochement entre l'état d'ébriété et son écriture. Buvant fort et bon, Hoffmann a toujours mis un point d'honneur à « se tenir », méprisant ceux que l'alcool fait s'écrouler dans le ridicule et la veulerie. Son ami et premier éditeur Kunz écrit dans sa biographie : « Hoffmann n'a jamais été (...) un buveur, et jamais je ne lui ai remarqué un état d'ivresse qui lui aurait ravi sa raison ; au contraire, il haïssait les hommes qui pour contenter leur soif buvaient à en perdre les sens. »

Écrivant, Hoffmann fait au contraire un effort important de clarté, de cohérence, voire d'explicitation. C'est une rude discipline, surtout à la fin de ses jours, qui lui permet d'introduire dans un emploi du temps parfois chargé des moments de création. Hoffmann est un homme consciencieux, doté d'une puissance de travail considérable, qu'il s'agisse des dossiers juridiques qui

envahissent son bureau de conseiller ou des pages sur lesquelles il compose ses fantaisies. Il est scandaleux que Walter Scott ait pu parler des «rêves d'une tête faible en proie à la fièvre» car Hoffmann a composé la plupart de ses contes avec minutie et précision. Sous l'apparence débridée on peut retrouver la structure et des exigences secrètes de préméditation et d'élaboration. Ces exigences et ces subtilités de compositeur sont aussi repérables dans un conte comme «le Sanctus» que dans un long roman comme *les Élixirs du diable*. On peut presque lui appliquer, pour contredire ces jugements hâtifs et datés, ses propres commentaires sur Shakespeare et Beethoven : «Certains, pour qui l'esthétique est affaire de géométrie, ont déploré dans les pièces de Shakespeare un manque total d'unité véritable et de cohérence interne ; il faut un regard plus perspicace pour y voir un bel arbre, bourgeons et feuilles, fleurs et fruits nés d'un germe unique. De même, il faut pénétrer fort avant dans la structure interne de la musique de Beethoven pour discerner le soin extrême que le maître apporte à l'agencement de ses compositions. Ce soin est inséparable du vrai génie, et il est nourri par une étude assidue.» Hoffmann parle aussi d'une «pondération» de Beethoven ; pondération qu'il savait faire sienne.

Fonctionnaire, dessinateur, compositeur, directeur de théâtre, voici un portrait bien kaléidoscopique d'Hoffmann : figure aux multiples facettes, verres grossissants et déformants qui se chevauchent, se contredisent, créent le trouble. Beaucoup d'inattendu et quelques déceptions... «Il y a dans ma vie un fait très caractéristique», écrivait Hoffmann le 1<sup>er</sup> novembre 1814 à son ami Hippel, «toujours arrive ce que je n'attendais pas du tout,

en bien comme en mal, je suis toujours forcé de faire ce qui répugne à ma nature propre, au plus profond de mon être ».

Décevant Hoffmann? On pourrait à son sujet, comme Sartre à propos de Baudelaire, s'étonner d'une distorsion entre les œuvres et la vie. « Les hommes ont-ils la vie qu'ils méritent? » demande Sartre, constatant que Baudelaire, qui vantait littérairement solitude, voyage, perversions diverses et liberté, ne pouvait se décider à partir, ne supportait pas de sortir seul, se délivrait mal du poids de l'autorité familiale et de la morale de son milieu. « Les hommes ont-ils la vie qu'ils méritent? » Hoffmann a-t-il eu une existence à la hauteur de ses écrits? Lui qui a toujours proclamé une vocation d'artiste n'a jamais su vraiment lâcher une carrière de juriste qui l'absorbait et lui répugnait. Il a brossé des portraits de jeunes gens libres, exaltés, enthousiastes, mais, à vingt ans comme à quarante, il est resté paralysé dans des situations familiales, conjugales ou professionnelles insatisfaisantes. Lorsque, plus ou moins poussé par les circonstances, après le licenciement de tous les fonctionnaires prussiens par Napoléon, il trouve enfin une place de directeur de théâtre et de chef d'orchestre, il se laisse vite noyer dans les tracasseries matérielles et administratives.

Lui, qui a participé au grand mythe allemand de l'« Italie terre des arts » où tout artiste en formation se doit d'effectuer un voyage initiatique, n'a jamais quitté l'Allemagne. Italie rêvée, imaginée, mythifiée. Même à l'âge mûr, il fait encore de mirifiques projets de séjour à Rome dans des lettres à son ami Hippel : enfin ils lâcheraient tout, ils partiraient... Mais rien n'a lieu.

Enfin, lorsqu'il tombe follement amoureux de la jeune

élève de Bamberg, Julia Mark, affrontant le ridicule et les déceptions, il utilise encore les piètres expédients d'un adolescent pour dissimuler ses épanchements de journaux intimes à sa femme Michaelina : surnoms symboliques donnés à la bien-aimée, caractères grecs, abréviations, signes cabalistiques, etc.

Vie méritée? Imméritée? Et la mort, donc? A-t-on jamais la part qu'on mérite? Surtout quand c'est le tabès, cette complication de la syphilis, qui paralyse et qui tue alors qu'on veut encore écrire, continuer...

On sait que Sartre conclut bien évidemment que tout homme n'a que la vie qu'il mérite. Pas de destin, pas de circonstances atténuantes. Au bout du compte, nous ne sommes que ce que nous avons fait : un ramassis plus ou moins hétéroclite de réalisations et de choix. Hoffmann comme absolument n'importe qui. Si Hoffmann n'avait jamais publié, il aurait traversé le début du XIX<sup>e</sup> siècle comme un fonctionnaire consciencieux mais médiocre, honnête dessinateur et grand musicien manqué. Comme un bon compositeur n'ayant pas su produire une œuvre assez considérable pour passer à la postérité. Hoffmann anonyme parmi ces anonymes dont le temps efface les traces.

Or, parmi les raisons de revenir à Hoffmann, si l'on met un instant de côté les popularités successives de ce nom qui reposent, nous l'avons vu, sur bien des ambiguïtés, si l'on n'envisage pas non plus directement ici l'importance littéraire indéniable d'un grand nombre de ses textes, il reste un fait particulièrement intrigant : la façon dont Hoffmann, de l'enfance à la mort, sans répit ni repos, s'est employé « à mériter sa vie », non pas au sens où Sartre emploie ce terme, mais en essayant de s'élever par l'Art



à la hauteur de ses ambitions. L'écriture seule allait lui permettre de réussir une sorte de rédemption d'une existence en demi-teintes. Pour être plus complet, le portrait d'Hoffmann ne doit pas seulement être kaléidoscopique : il doit être sombre, très sombre. Humour, ironie, verve n'apparaissent alors que comme des zébrures claires dans beaucoup d'obscurité.

Très tôt Hoffmann sent, posées sur lui, disposées autour de lui et même au fond de lui, des forces mauvaises. Une menace, un nouveau visage du diable. Pas le Méphisto médiéval ou même romantique, non, du diabolique plus banal et presque inévitable. Du diabolique réductible à une sorte de force méchante qui fait échouer, empêche de « s'en sortir », interdit la réussite que l'on désirerait, fait naître des illusions amoureuses ou créatrices pour mieux les renverser, qui trompe l'homme le plus sincère en utilisant l'énergie de son enthousiasme, mais surtout qui vous enfonce, vous laisse croupir au fond du trou ou mieux vous laisse vous enfoncer vous-même.

On retrouve très souvent sous la plume d'Hoffmann, dans ses lettres à Hippel ou dans son journal, l'image de la boue. La boue, c'est souvent le lieu où il est contraint de séjourner : c'est Glogau, Posen et surtout Plock, dont le nom, même en polonais, évoque le bruit d'une pierre tombant dans un marécage. Il a comparé Königsberg à un « trou ». Et même à Bamberg, le jour où il croit découvrir en une sorte d'hallucination que le visage tant aimé de Julia n'est qu'un masque, il écrit : « ... c'est le sphinx qui m'a empoigné par les cheveux et va me précipiter, ô malédiction, la tête la première dans un tombeau de vase, si je ne devine pas ».

La poésie, croit-il, est toujours de l'autre côté du rideau de l'énigme.

Hoffmann n'a jamais cessé de se battre avec le diabolisme de base, avec l'Ennemi. Parfois il s'est mal battu : tactique un peu dispersée. Parfois il s'est seulement débattu : désespoir, abattement passager. Pourtant, il faudrait faire aujourd'hui une biographie d'Hoffmann en montrant qu'*en lui le ressort de l'écriture était tendu dès le départ*, même si le mécanisme ne se déclenche que fort tard, presque dans le dernier quart de sa vie.

L'écriture est pour Hoffmann l'arme de dernière extrémité, défensive et offensive, permettant de commencer à gagner des batailles contre les impressions de gâchis, d'échecs et de demi-échecs de toutes les périodes précédentes. Longtemps arme principale, rêvée ou voulue arme-miracle, la musique s'est finalement retournée contre lui. La peinture s'est révélée assez vite décevante et les caricatures ou autoportraits relevaient davantage d'une stratégie de harcèlement. Le courage d'Hoffmann, c'était cette capacité de ne jamais s'avouer vaincu, de continuer, d'essayer encore. Jusqu'au bout. Essayer. Même lorsqu'il découvrait que jamais il n'arriverait à la cheville des grands maîtres du portrait, même lorsque son agitation imaginative lui attirait inimitiés, sanctions et graves ennuis, même quand l'amour impossible le rendait fou de douleur, même si l'angoisse survenait la nuit, et les crises nerveuses le jour.

Si Hoffmann ne perd pas complètement sa guerre contre le diabolique, c'est bien grâce au miracle de l'écriture.

À trente-trois ans, lui qui n'avait encore guère écrit que des critiques musicales, des livrets, des textes de

circonstance et des dialogues à peine romancés sur la musique, va faire appel à l'écriture comme à une ultime solution.

Ses contes ne valent pas seulement par leurs qualités littéraires et la place qu'ils occupent dans l'histoire de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi parce qu'ils représentent une extraordinaire réussite de reprise de tout ce qui est arrivé, en bien ou en mal, à celui qui voulait devenir un artiste reconnu.

Les contes d'Hoffmann ne sont pas n'importe quelles histoires merveilleuses ou fantastiques : ce sont avant tout des fictions autobiographiques, des autobiographies imaginaires, autoanalyses ironiques et trompeuses, inventions à partir de choses vécues ou de lectures marquantes.

Par l'écriture, Hoffmann découvre que tout revient, que tout devient, et s'il n'a pas de destin, c'est en se jetant dans la littérature qu'il parvient à « se faire devenir » quelque chose ou quelqu'un.

Écrire, et plus particulièrement ce genre de contes romantiques si vagues et si libres, cela permet de tout relire, de redire la vie qu'on a eue, depuis « la lande aride » de l'enfance jusqu'au lit d'agonie d'où l'on dicte les derniers textes, au fond duquel on chante à tue-tête tandis que le jeune homme censé veiller sur vous est profondément endormi.

Écrire permet, sur la base d'expériences concrètes, de tout devenir... Devenir chien comme Berganza ou le caniche Ponto, devenir chat intellectuel comme le grand Murr, ou bien singe comme Milo « ci-devant singe, artiste et savant » qui écrit une longue lettre à son amie Pipi, en Amérique du Nord. Devenir animal ou artiste, devenir voyageur enthousiaste ou musicien, devenir Kreisler,

Krespel ou devenir Dürer mourant, devenir fou, devenir soi-même...

Écrire permet de s'arracher un par un, comme de vieilles pelures, comme des dépouilles ou des mortsvivants autant de personnages que l'on veut. Jusquelà ils étaient des larves. Ils vivaient repliés, emboîtés. L'écriture défroisse leurs ailes et leur fait prendre leur envol.

Alors lentement, à force d'écrire, Hoffmann finit par *regagner sa vie*. Son œuvre lui permet de devenir tout ce qu'il portait en lui, qu'il était sans l'être. Tous les peintres qu'il n'aurait jamais été, les voyageurs découvrant l'Italie, les magiciens et musiciens fous dont les ombres, à la fin, se substituent à la sienne propre.

Il ne faut pas déplorer qu'Hoffmann ait consacré (perdu?) tant de temps à des besognes subalternes de fonctionnaire de province.

Son champ de bataille, c'était aussi cet univers bureaucratique de la Prusse, avant et après les réformes de Stein. C'est là-dedans qu'il s'enfonce, c'est à cela qu'il parvient à s'arracher pathétiquement par l'Art et là-dedans qu'il retombe. Dans cette boue d'actes, d'horaires, de dossiers, de paperasses, Hoffmann reste fonctionnaire, puis obtient sa réintégration après avoir perdu son poste lors de l'invasion napoléonienne. Toute sa vie il reste au contact de cette machine diaboliquebanale qui écrase ce qu'il nomme l'artiste comme elle écrasera l'individu moderne.

Plus proche sur ce point de Kafka que des « lâchez tout » romantiques, Hoffmann ne part pas sur les routes d'Italie ou d'ailleurs : il va au bureau, il est consciencieux. Les nuits seules sont réservées. Pour boire, parler, imaginer, faire de l'humour. Les derniers temps, quand la maladie

sera là, puis la paralysie, l'écriture prendra seulement le plus de place possible.

Hoffmann meurt pratiquement en écrivant.

Agonisant, il dicte encore, le 17 juin 1822, ce texte étrange, resté inachevé, «l'Ennemi», dernier conte où apparaît la figure de Dürer mourant :

« Les yeux fermés, j'ai chancelé à travers les longs couloirs jusqu'à cette chambre et je me suis effondré, à bout de forces, sur ce lit de camp. Dans une demi-conscience, toute ma vie m'est alors apparue : je me revoyais prenant spontanément la décision de me consacrer à l'art sacré de la peinture. À vous, mon cher Mathias, je ne répéterai pas l'histoire si connue de mon enfance... »

## L'ENFANCE D'E.T.

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann est né le 24 janvier 1776, rue des Français, au pied du vieux château de Königsberg, au cœur de la Prusse-Orientale.

Les familles de ses parents appartiennent à l'ancienne bourgeoisie de robe de la ville. Du côté des Hoffmann on est pasteurs ou juristes. Un grand-père d'Ernst Theodor a été pasteur. Du côté Dörffer, sa famille maternelle, c'est essentiellement la magistrature.

Lorsque le 29 octobre 1767 Christoph Ludwig Hoffmann épouse Luisa Albertina Dörffer, ce n'est pas la première fois que les deux familles s'allient. Les fiancés sont cousins germains. Tradition et continuité. Lui a trente et un ans et est avocat; elle n'en a que dix-neuf, c'est une jeune fille à marier.

Chez les Hoffmann comme chez les Dörffer il y a un attachement sévère à ces traditions bourgeoises et à ce qu'on prend pour de la respectabilité. Ce mariage serait donc un événement bien conforme à « ce qui se fait » si Christoph Ludwig n'avait pas progressivement acquis une réputation d'homme fantaisiste et un peu bohème, avec certains penchants pour divers « dérèglements », comme disait sa belle-famille.