

E.T.A. Hoffmann, héritier romantique de Cervantès /
Alain Préaux. — Extrait de : Revue des lettres et de
traduction. — N° 3 (1997), pp. 29-45.

I. Kant, Immanuel, 1724-1804 — Critique et
interprétation. II. Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-
1832. III. Schiller, Friedrich, 1759-1805 — Critique et
interprétation. IV. Hoffmann, E. T. A - (Ernst Theodor
Amadeus), 1776-1822 — Critique et interprétation. V.
Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616. VI.
Romanciers.

PER L1037 / FL70588P

E.T.A. HOFFMANN, HERITIER ROMANTIQUE DE CERVANTES

Alain PRÉAUX
*École supérieure de Traduction et d'Interprétation
Bruxelles, Belgique*

En prouvant l'impossibilité humaine de connaître la chose «en soi», Kant confinait l'homme à l'espace limité de ses cinq sens tout en le séparant du champ illimité des expériences fantastiques, considérées désormais comme irréelles¹. Parallèlement, Goethe, dont le tumultueux *Sturm und Drang* appartenait dorénavant au passé, décrétait observer le plus haut respect devant l'inconnu: son Wilhelm Meister renonçait à sa vocation théâtrale initiale pour se concentrer sur des activités plus pratiques. Dans son fameux *Sonett* (1800), le prince des lettres allemandes clamait comme idéal la limitation, seule garantie de la liberté, rejoignant ainsi le philosophe de Königsberg²:

*Wer Großes will, muß sich zusammenraffen;
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben*³.

De son côté, Schiller, devenu lui aussi «classique», représentait une conception analogue dans son poème *Das verschleierte Bild zu Sais*

(1) AYRAULT, R., *La Genèse du Romantisme allemand*, Paris, Aubier, 1961, Vol. 1, pp. 191-192.

(2) L'idée selon laquelle seule la loi pouvait conférer la liberté avait déjà été proclamée par Kant (AYRAULT, R., o.c., p. 175). Le spectacle de la Révolution française dégénérait en terreur n'était certes pas étranger à ces considérations.

(3) ANGELLOZ, J.-F., *Le Romantisme allemand*, Paris, PUF, 1973, p. 106. Je propose la traduction suivante: *Vouloir le Grand exige la concision, / Seule la limitation révèle le maître / Et seule la loi nous donne la liberté.*

(1795-96): l'apprenti ne peut soulever le voile de la déesse; il doit au contraire rester à une distance respectueuse de la vérité voilée...

Cependant, à la limitation, la jeune génération des Romantiques oppose l'illimité, et à la finitude, l'infini, tant elle se trouve transportée par le désir de surmonter le fossé qui sépare l'objet du sujet, pour retrouver l'âge d'or et reconquérir le paradis perdu. Elle assigne à l'art, à la poésie, la tâche immense de réunir ce que la raison a dissocié. Le roman romantique, le *Künstlerroman* (ou «roman d'artiste»), dont le *Heinrich von Ofterdingen* (1802) de Novalis demeure le plus bel exemple, se veut la réponse poétique au très prosaïque *Bildungsroman* (ou «roman de formation») dont Goethe fournit le modèle avec les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (1795-96): au lieu de s'adapter, comme Wilhelm Meister, aux contraintes de la réalité extérieure, le héros de Novalis prend résolument «le chemin mystérieux qui mène vers l'intérieur» (*der geheimnisvolle Weg nach innen*), celui qui libère l'homme de son intime déchirement et le réconcilie avec la nature et avec lui-même. Avec, à la clef, la découverte d'un autre univers et d'un autre moi, peu à peu plus réels que le monde et le moi empiriques, de sorte que la réalité devient irréelle et l'irréalité est ressentie comme la seule réalité⁴.

C'est ainsi qu'à la différence de Schiller, Novalis osera demander, dans *Die Lehrlinge zu Sais* (1802), à l'apprenti de soulever le voile de la déesse; la révélation sera une autoscopie, une vision de soi, préfiguration du double, l'un des motifs romantiques par excellence⁵. Ce double, poétique, supérieur, voilà le seul moi réel, le but de la longue et dangereuse quête de l'apprenti. Il s'agit de découvrir au sein du moi empirique, au plus profond de l'inconscient - Freud est tributaire des découvertes romantiques -, cet autre moi, ce «poète

(4) Telle est l'interprétation qui se dégage des notes de Novalis relatives à la seconde partie de son roman inachevé (NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, texte traduit et commenté par CAMUS, M., Paris, Aubier, s.d., p. 419).

(5) PRÉAUX, A., *Das Doppelgängermotiv in der deutschen Romantik*, thèse inédite, université libre de Bruxelles, 1985.

caché en nous» dont parle Schubert⁶, qui seul aura accès à l'autre monde, supérieur et infini, celui de la poésie.

*

C'est dans ce contexte général qu'il convient d'inscrire les débuts littéraires d'Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, qui troqua son dernier prénom pour celui d'Amadeus par admiration pour Mozart. Auparavant, le fonctionnaire Hoffmann, juriste prussien au demeurant fort compétent, aura longtemps hésité entre la carrière de peintre, de musicien et de poète. Aussi invoquera-t-il, dans les *Phantasiestücke in Callots Manier* (1814-15), le haut patronage de Jacques Callot, de Gluck, Mozart et Beethoven, ainsi que de Novalis, Chamisso et Cervantès, pour solliciter son admission dans le temple d'Isis, le nouveau lieu d'élection des Romantiques. Le «jeune» écrivain - il a la quarantaine - vient de vivre un épisode déchirant: sa très jeune élève de musique, Julia Marc (13 ans), s'est détournée de lui, amoureux platonique, pour épouser les vues matrimoniales que lui fait miroiter sa mère: le négociant Gröpel, un riche parti, aux moeurs toutefois assez rudes. Un après-midi sur l'herbe, déjeunant en compagnie de madame Marc, de Julie et de l'horrible Gröpel, Hoffmann craqua. Il se laissa aller à des extrémités qu'il poussera jusqu'au grotesque quand il dépeindra le chien Berganza s'attaquant aux mollets du fiancé de la jolie Cäcilia⁷. Épisode déterminant, qui préside à sa décision d'écrire:

(6) BÉGUIN, A., *L'âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1960, p. 110.

(7) BRION, M., *L'Allemagne romantique*, Paris, Albin Michel, 1962, Vol. 2, p. 141: «Cet ami des chiens, l'interlocuteur familier de Pollux de la Rose d'Or, le créateur de Pontio et de Berganza, se transforma littéralement en chien; après mille absurdités, il se mit à aboyer contre Gröpel et à feindre de vouloir le mordre.» L'élément biographique a sans doute déterminé le choix du chien dont le corps non humain, et donc peu avenant, s'oppose à celui, plus attirant, de son rival humain: l'arrivée soudaine du séducteur Gröpel dans la famille Marc a de toute évidence traumatisé un Hoffmann au physique disgracieux, mais éperdument amoureux de son élève jusqu'alors très éthérée. On consultera à ce propos l'intéressante biographie de R. SAFRANSKI: *E.T.A. Hoffmann - Das Leben eines skeptischen Phantasten*, Frankfurt am Main, Fischer, 1987, pp. 254-260. Par ailleurs, j'ai analysé cette même problématique dans une autre nouvelle de Hoffmann, parue dans les *Phantasiestücke in Callots Manier*, le *Don Juan*: PRÉAUX, A., *Le Don Juan d'E.T.A. Hoffmann*, in *Idioma*, 2, 1990, pp. 23-31.

«Il est trop tard pour vivre des romans; le temps est venu d'en écrire.»⁸ C'est alors que dut se cristalliser sa vision fondamentalement ambiguë de la femme aimée: ange et démon, âme salvatrice et créature infernale, tout à la fois, comme plus tard chez Gérard de Nerval⁹. C'est alors aussi que l'art dut lui apparaître définitivement comme le seul moyen d'échapper à la division, à la dissolution, à la perte de son identité.

L'unité du moi ne peut se reconquérir qu'au prix d'une purification, d'une métamorphose: il faut se défaire de la partie animale, matérialiste, inférieure de l'être, celle qui nous tire vers le bas. Goethe venait, dans son premier *Faust* (1808), de donner une expression remarquable à l'éternel combat qui déchire l'âme humaine:

*Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält, in derber Liebeslust,
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen*¹⁰.

Proches de l'adage de Goethe - *Stirb und werde*, soit «Meurs et deviens» -, les Romantiques allemands ne considéraient plus la nature comme une donnée fixe, mais bien - déjà! - comme une force en évolution¹¹: dès lors, l'homme n'est pas mais devient, il est sujet à de nombreuses métamorphoses¹², ne reste donc jamais le même et se fait

(8) MISTLER, J., *Hoffmann le fantastique*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 141.

(9) MALANDAIN, G., *Récit, miroir, histoire. Aspects de la relation Nerval-Hoffmann, in Romantisme. Revue de la Société des Études romantiques*, Vol. 20, Paris, Champion, 1978, p. 88.

(10) GOETHE, W. von, *Faust*, I, vers 1112 - 1117, texte traduit et commenté par H. Lichtenberger, Paris, Aubier, s.d., p. 37. Trad. Lichtenberger, p. 38: «Deux âmes, hélas! habitent en ma poitrine;/L'une aspire à se séparer de l'autre:/L'une, en un élan de rude passion,/Se cramponne à la terre par tous ses organes;/L'autre s'arrache violemment à la poussière/Et s'envole vers le royaume des sublimes aïeux.»

(11) SCHUMACHER, *Narziß an der Quelle*, Wiesbaden, Athenaion, 1977, p. 20.

(12) BRUNEL, P., *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 65.

chaque fois autre, comme tout élément de la nature, avec laquelle il vit et doit vivre en harmonie. À mi-chemin entre l'ange et la bête, il peut par conséquent se transformer tout aussi bien en l'un qu'en l'autre: du sublime au grotesque, il n'y a qu'un pas. Dans les *Phantasiestücke in Callots Manier*, Hoffmann a d'emblée rendu hommage à l'artiste français pour son talent émérite à peindre un tel conflit:

*Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben versöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ernsten, tiefer eindringenden Beschauer alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen*¹³.

Hoffmann aura souvent recours à l'ironie et au grotesque pour échapper au déchirement intérieur qui ne cessait de le tourmenter. Aussi les *Neue Schicksale des Hundes Berganza* se voudront-ils résolument inspirés de la manière grotesque des peintures et dessins de Jacques Callot:

*Da waren es seltsamliche häßliche Tiere, Menschengestalten nachäffend; da waren es Menschen, in gräßlicher Verzerrung mit der Tiergestalt kämpfend, die ineinander, durcheinander führen und, miteinander ringend, sich verzehrten*¹⁴.

(13) HOFFMANN, E.T.A., *Jacques Callot*, in *Poetische Werke*, éd. par K. Kanzog, Berlin, De Gruyter, 1957, Vol. 1, pp. 9-10. La traduction française des extraits allemands provient des *Contes fantastiques d'E.T.A. Hoffmann*, édition intégrale publiée sous la direction d'A. Béguin, traductions de E. Degeorge, M. Laval, A. Béguin, A. Espiau de la Maestre, Marabout, Verviers, 1979, 3 volumes; Vol. 1, p. 22: «L'ironie, qui confronte l'homme et la bête pour tourner en dérision les pitoyables comportements humains, est le signe d'un esprit profond; et ces figures grotesques de Callot, à moitié humaines, à moitié bestiales, dévoilent au regard perspicace d'un observateur sérieux toutes les allusions secrètes qui se cachent sous le masque de la bouffonnerie.»

(14) Idem, *Nachricht von den neuen Schicksalen des Hundes Berganza*, in *Poetische Werke*, o.c., Vol. 1, p. 102; trad. Béguin, p. 52: «Ici, c'étaient des bêtes fantastiques singeant hideusement des faces humaines. Là, des êtres humains se débattant en d'horribles convulsions pour échapper à l'emprise de la forme animale, et se pénétrant, se traversant, se dévorant enfin en une lutte sans merci.»

C'est précisément cette proche parenté entre l'homme et l'animal qui amène Hoffmann à poser la question de l'identité, dont l'unicité se trouve mise en doute¹⁵. Voilà pourquoi, à la différence de Cervantès¹⁶, et ce dès le début, Hoffmann confèrera à son récit une très forte tonalité fantastique qui ne cessera de s'alimenter du motif central: celui de la métamorphose.

*

Les *Neue Schicksale des Hundes Berganza* se présentent sous la forme dialoguée, tout comme leur illustre modèle inspiré de Cervantès, *El Coloquio de los perros*. Différence remarquable cependant: ici, ce ne sont plus deux chiens qui conversent, mais un homme, le *Je* du récit, et un chien, Berganza. Tous deux discutent de sujets variés, dont le rôle et la place de l'art¹⁷. Le chien, en fait une projection de l'Hoffmann intérieur, est l'*outsider* idéal: par son

-
- (15) On notera, en allemand comme en latin, le lien sémantique entre d'une part *duplex/duplum* - *zwiefach* (= double) et d'autre part *dubium* = *Zweifel* (= doute), renvoyant tous à la racine *duo* = *zwei* (= deux), de sorte que l'autre, le double (= *der Doppelgänger*), ne peut manquer de susciter le doute existentiel et la question ontologique fondamentale qui en découle: «Qui suis-je?».
- (16) MOLHO, M. le dit très bien dans son intéressante préface à l'oeuvre de Cervantès, *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*, texte présenté et traduit par M. Molho, Aubier-Flammarion, Paris, 1970, p. 15: «Il n'importe guère de savoir quel étrange concours de circonstances a réuni ces chiens, comment ils se sont vus conférer le don de la parole humaine, et plus précisément un soir qu'un convalescent alité s'est trouvé là pour les entendre à travers une heureuse insomnie. Il y a là, certes, un faisceau de hasards invraisemblable absolu. La fiction du *Colloque* est délibérément fondée en invraisemblance: invraisemblance agressive, que le lecteur est sommé de prendre pour telle, sous peine, s'il refuse l'invraisemblable coïncidence de trois invérosimilitudes, de fermer le livre et de renoncer à l'exemplaire entretien.»
- (17) Hoffmann devait également trouver chez Cervantès une critique acerbe du théâtre espagnol, entre autres dans l'épisode des comédiens que raconte *engañoso* avec brio, tout en en promettant une suite: *¡O Cipión, quién te pudiera contar lo que vi en esta y en otras dos compañías de comediantes en que anduve! Mas por no ser posible reducirlo a narración sucinta y breve, lo habré de dejar para otro día, si es que ha de haber otro día en que nos comuniquemos.* (CERVANTÈS, o.c., p. 230); trad. Molho, p. 231: «Oh! Scipion, qui te pourrait conter ce que je vis en cette compagnie de comédiens, en deux autres où je fus! Mais comme il ne m'est point possible de réduire la

apparence, il n'appartient pas à la société des hommes mais, par le don de la parole, il ne ressort pas davantage à celle des chiens. Aussi peut-il juger en toute liberté de l'homme et du chien. Ses réflexions cyniques (au sens à la fois étymologique et dérivé du terme) révéleront à son interlocuteur humain un autre monde démasquant et déchiffrant celui-ci. Berganza joue le rôle d'un médiateur qui se charge d'initier le protagoniste aux secrets de la nature, de la poésie, du théâtre.

Dialectique, la méthode pour accéder à la vérité découle de la forme même du récit: Hoffmann ne l'a pas trouvée uniquement chez son modèle immédiat, mais aussi dans le *Neveu de Rameau* de Diderot, que Goethe venait de traduire en allemand¹⁸. Chez Diderot aussi, le moi poétique s'entretient avec un *outsider* cynique, le neveu de Rameau; de leur dialogue surgit un nouvel univers, plus juste, plus vrai, qui, par le jeu dialectique de la thèse et de l'antithèse, détruit l'ancien et le remplace. Après une telle discussion, le moi du protagoniste se sent en quelque sorte métamorphosé. Comme plus tard chez Hoffmann, l'*outsider* de Diderot est une projection de son autre moi, de l'analyste critique, voire cynique, de la réalité¹⁹, qui contredit le philosophe débonnaire pour lui présenter une alternative destinée à

chose à une narration succincte et brève, il me faudra la laisser pour un autre jour, s'il y en a jamais quelque autre où nous pourrions communiquer.» Si le chien de Cervantès ne communiquera jamais son expérience théâtrale, ni ses opinions relatives à la poésie et à la dramaturgie, Hoffmann réalisera cette promesse dans son *Berganza* par le biais d'un dialogue entre le *Je* humain et le chien, confirmant ainsi sa prédilection (déjà marquée dans *Ritter Gluck*, les *Kreisleriana* et *Don Juan*) de mêler critique et théorie de l'art au sein d'une intrigue romanesque. Par ailleurs, son *Berganza* annonce un autre grand dialogue, traitant le problème de l'acteur à la manière dialectique du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot: *Die seltsamen Leiden eines Theaterdirectors* (1818).

(18) MISTLER, J., o.c., p. 141, note 1.

(19) DIDEROT, D., *Le Neveu de Rameau, suivi de six oeuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, 1966, texte présenté et commenté par BULLI, G., p. 483: «Le Neveu, c'est évidemment l'autre partie du philosophe qui fait la grimace au moralisateur officiel pour présenter la vérité de son époque, et son cynisme est d'autant plus percutant qu'il le croit moral.» C'est, ajoute la commentatrice, dans *le Neveu de Rameau*, que «le génie philosophique et dialectique de Diderot s'est exercé mieux que dans aucun autre de ses ouvrages spécifiquement philosophiques». (p. 484).

être examinée à tout prix, car préalable à une éventuelle synthèse. Ainsi, Diderot incarne en deux personnages les contradictions de son moi pour se frayer un chemin vers une vérité supérieure. Il aura recours à ce même procédé dans *Jacques le Fataliste* (traduit en Allemagne tout d'abord par Schiller), dans le *Paradoxe sur le comédien*, dans l'*Entretien entre d'Alembert et Diderot*²⁰, et dans le *Supplément au Voyage de Bougainville ou Dialogue entre A et B*, au sein duquel il insérera même un autre dialogue, l'*Entretien de l'Aumônier et d'Orou*.

Le *Neveu de Rameau* annonce d'emblée la séparation par projection entre le contradicteur cynique et le philosophe naïf :

*C'est moi qu'on voit toujours seul, rêvant sur le banc d'Argenson. Je m'entretiens avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie. J'abandonne mon esprit à tout son libertinage. Je le laisse maître de suivre la première idée sage ou folle qui se présente*²¹.

Notons que l'une des toutes premières nouvelles fantastiques d'E.T.A. Hoffmann, *Ritter Gluck*, débutera sous de pareils auspices²². Ajoutons enfin que Hoffmann fait explicitement référence au *Neveu de Rameau* dans les dernières pages de son *Berganza...* Malgré cette influence probable ou, si l'on préfère, cette affinité certaine, la source principale de l'auteur allemand reste Cervantès, dont il se démarque

(20) BULLI, G., o.c., p. 500: «Le pour et le contre, la thèse et l'antithèse se font place; Diderot I extériorise Diderot II en un exposé vif, amusant, littéraire, où le matérialisme est reconsidéré, reformulé, approfondi à la lueur des nouvelles découvertes scientifiques.»

(21) DIDEROT, D., o.c., p. 11.

(22) PRÉAUX, A., *Das Doppelgängermotiv in der deutschen Romantik*, o.c., p. 24 et pp. 11-14 pour l'analyse de *Ritter Gluck*. R. SAFRANSKI (o.c., p. 254) souligne la dette de Hoffmann envers Diderot pour *Ritter Gluck*. Il ne voit cependant pas que cette influence continue à jouer pour *Berganza*. Citons, parmi les dernières biographies relatives à Hoffmann, l'excellent ouvrage de E. KLEBMANN, *E.T.A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1988 (591 pages).

par ailleurs sur plusieurs points remarquables, qui vont à présent être examinés.

*

Chez Cervantès, l'épisode relatif au chien Berganza, *El Coloquio de los perros*, s'insère dans un autre récit, *El Casamiento engañoso*. L'enseigne Campuzano raconte ses mésaventures au licencié Peralta et lui remet le manuscrit du *Coloquio*. Les deux nouvelles se répondent et s'illustrent réciproquement, car le *Coloquio* est, en quelque sorte, un conte qui explique les tribulations de Campuzano et révèle à ce dernier le sens profond de ce qui lui est arrivé. L'enseigne croit à la réalité supérieure du conte et se distingue par là du rationaliste Peralta qui, ne croyant pas aux chiens parlants, ne voit dans le *Coloquio* qu'une fable. Les chiens²³ reproduisent de leur côté la position respective des deux humains à l'égard du fantastique: Berganza croit d'abord à la prophétie de la sorcière, que Scipion réfute par la suite. Il finira par avouer qu'il n'est pas un homme, qu'il n'a par conséquent subi aucune métamorphose et a toujours été un chien:

*Digo que tienes razón, Cipión, hermano, (...) que todo lo que hasta aquí hemos pasado, y lo que estamos pasando, es sueño, y que somos perros*²⁴.

(23) MOLHO, M., o.c., pp. 79-80: «C'est à son statut d'être non humain, a-sériel par rapport à la série des hommes, à laquelle appartiennent aussi bien Campuzano et Peralta, que le chien doit son immunité. Sa clairvoyance est celle de l'étranger, du hors-la-loi, qui saisit les êtres sous son regard venu d'ailleurs, lucide et incorrompu du seul fait qu'il n'est pas engagé dans l'emmêlement des conjonctures humaines (...). L'observateur cynique (...) dresse un inventaire de pécheurs (...)». Il se rattache ainsi à l'ancienne idée enracinée dans la vieille Europe, selon laquelle, grâce à leur situation d'*outsiders*, seuls les Niais, les Sots et les Fous sont en mesure de dénoncer les déraisons aveugles de la raison. On pensera ici au célèbre personnage hoffmannien de Kreisler (qui, dans le *Kater Murr*, chef-d'oeuvre de l'ironie de Hoffmann, deviendra le contrepoint romantique d'un chat philistin), double de l'auteur, guetté par la folie et critiqué sarcastique de la société de son temps.

(24) CERVANTES, o.c., p. 216; trad. Molho, p. 217: «Je dis que tu as raison, Scipion, mon frère, (...) et que tout ce que nous avons éprouvé jusques ici et éprouvons encore, n'est que songe, et que nous sommes chiens.»

Si le rationaliste Scipion l'a ainsi emporté, il n'a cependant pas réussi à expliquer de façon satisfaisante cette merveilleuse faculté qui lui a été donnée, ainsi qu'à Berganza, de parler comme les humains. Les deux chiens se persuadent tout simplement qu'ils vivent dans un rêve. La conclusion semble donc proche de la leçon de Calderon: *La vida es un sueño* (La vie est un songe). N'empêche, Campuzano a vraiment entendu parler ces chiens et jamais il ne reviendra là-dessus. Contrairement à Peralta, l'enseigne ne se sent plus le même après la lecture du manuscrit qui a eu sur lui l'effet d'une véritable catharsis.

La catharsis provoquée par le *Coloquio* est comparable à celle que veut déclencher le *Kunstmärchen*, le conte romantique²⁵. C'est pourquoi Hoffmann, se réclamant du romantisme, va recourir au récit de Cervantès et le rendre encore plus étrange en mettant le protagoniste humain en contact immédiat avec le chien. Se trouvent exclus les rationalistes: Peralta, l'homme, et Scipion, le chien. D'emblée, l'interlocuteur humain croit au phénomène fantastique du chien parlant, tout comme jadis Campuzano dont il fait d'ailleurs l'éloge:

Wie! Sie selbst wären der prächtige, kluge, gescheute, gemüthliche Berganza, an den der Lizentiat Peralta durchaus nicht glauben wollte, dessen goldne Worte sich aber der Fähnrich Campuzano so gut

(25) Le *Kunstmärchen* (littéralement «conte artistique») diffère du *Volksmärchen* («conte populaire») en ce qu'il se veut conscient du caractère «artificiel», et non plus «naïf» de sa narration. On rejoint ici les deux catégories distinguées par Schiller dans son essai *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795-96), où le «naïf» - encore incarné par Goethe, du moins aux yeux de Schiller -, antérieur à l'irruption de la conscience (*das Bewußtsein*), en fait de la «réflexion» moderne, source du déchirement contemporain, s'oppose au «sentimental», qui a perdu quant à lui l'innocence originelle. Celle-ci ne sera reconquise qu'au terme d'un processus dialectique opposant innocence première (=«naïveté») et conscience réflexive (=«sentimentalité»). Le résultat sera une innocence supérieure incluant (et retrouvant ainsi) l'innocence originelle et la réflexion moderne, bref un état de grâce. Heinrich von Kleist a magistralement exprimé ce cheminement à la fois philosophique et artistique, auquel participèrent tant de Romantiques allemands, dans son bref et dense essai *Über das Marionettentheater* (1810).

*hinters Ohr geschrieben hat? O Gott, wie freue ich mich, nun so von Aug' zu Auge den lieben Berganza.*²⁶

L'élimination des sceptiques renforce le fantastique. Berganza va jusqu'à exiger de son comparse humain une confiance totale et lui interdit de douter de la réalité de son apparition déconcertante:

*Das Vertrauen, das ich zu dir faßte, ist wert, von dir vergolten zu werden, oder bist du auch einer von denen, die es für gar nicht wunderbar halten, daß die Kirschen blühen und nachher zu Früchten reifen, weil sie diese dann essen können, die aber alles für unwahr halten, wovon ihnen bis dato die leibliche Überzeugung abgeht? O Lizentiat Peralta! - Lizentiat Peralta!*²⁷

Si le protagoniste humain accepte le fantastique, c'est entre autres parce qu'il n'appartient pas à la catégorie des Peralta, à celle qui sera bientôt chez Hoffmann celle des Heerbrand et compagnie²⁸:

*Ich unterstehe mich nicht, die Natur engherzig zu scheiden und zu klassifizieren*²⁹.

(26) HOFFMANN, E.T.A., *Nachricht von den neuen Schicksalen des Hundes Berganza*, o.c., p. 93; trad. Béguin, p. 47: «Comment!... Vous seriez le magnifique, le sage, l'avisé, le bon Berganza en personne, celui auquel le licencié Peralta se refusait de croire, mais dont l'enseigne Campuzano avait si bien retenu les belles paroles? Dieu! Quelle joie de voir ainsi face à face ce cher Berganza...»

(27) *Ibid.*, p. 105; trad. Béguin, p. 55: «La confiance que j'ai mise en toi mérite de m'être rendue. Ou bien serais-tu, toi aussi, l'un de ceux qui ne s'étonnent pas de voir fleurir et mûrir les cerises puisqu'ils peuvent alors les manger, mais qui tiennent pour impossible tout ce dont ils n'ont encore pu se persuader par eux-mêmes? Ô licencié Peralta! licencié Peralta!»

(28) Le personnage du philistin accompli, Heerbrand, fait son apparition dans le premier chef-d'oeuvre de Hoffmann, *Der goldne Topf* (Le Vase d'or) (1814), repris dans les *Phantasiestücke in Callots Manier*.

(29) HOFFMANN, E.T.A., *Nachricht von den neuen Schicksalen des Hundes Berganza*, o.c., p. 106; trad. Béguin, p. 55: «Je n'ai pas l'audace de ces esprits bornés qui divisent et classent les phénomènes de la nature.». Cette critique fondamentale de Hoffmann à l'encontre des biologistes rationalistes se retrouvera dans toute son oeuvre, pour culminer

Ce romantique ne croit pas à la fixité des espèces, mais bien au pouvoir de métamorphose que possède la nature, bref à la nature tout au moins double de chaque être. Chez Cervantès, Scipion le sceptique avait tempéré l'enthousiasme de son congénère Berganza pour détruire ensuite en lui toute croyance en sa nature humaine initiale. Chez Hoffmann, l'adhésion de l'interlocuteur produit l'effet inverse sur le chien, qui ne doute dès lors plus un seul instant de sa métamorphose:

*Am Ende bin ich wirklich der Montiel, der aus der Art geschlagen, und dem die Hundemaske, die ihn strafen sollte, nur zur Freude und zum Ergötzen dient*³⁰.

Bref, contrairement à ce qui se passe chez Cervantès, le fantastique n'est pas mis en doute chez Hoffmann; au contraire, il se voit accrédité de manière subtile et progressive.

Il en va de même pour la tentative de métamorphose de la sorcière Cannizares à laquelle assiste le Berganza de Cervantès: la sorcière reste toute la nuit près du chien, qui ne peut dès lors constater objectivement aucune réelle transformation. Aussi le processus est-il démasqué comme une imposture, le tout se retrouvant relégué au domaine de la pure fantaisie (et non plus, différence essentielle, à celui du fantastique). Il est vrai que, peu auparavant, la Cannizares avait laissé planer le doute:

Hay opinión que no vamos a estos convites sino con la fantasía, en

dans *Meister Floh* (Maître Puce) en la personne du savant naturaliste (historique, d'ailleurs!) Anton van Leeuwenhoek. On consultera à ce sujet l'article de OLBRICH, K., *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann und der deutsche Volksglaube*, in *Wege der Forschung*, Vol. 486, pp. 56-88, et tout spécialement les pages 80 et 81.

(30) *Ibid.*, p. 120 (le mot souligné ne l'est pas dans la version originale); trad. Béguin, p. 65: «Finalement, je suis bien ce Montiel, banni de l'espèce humaine, à qui le masque de chien destiné à le châtier, sert maintenant de récréation et de divertissement.» Rappelons que Montiel est fils (humain) de sorcière.

*la cual nos representa el demonio las imágenes de todas aquellas cosas que después contamos que nos han sucedido*³¹.

L'art du fantastique consiste chez Cervantès à remettre en cause le doute qui vient d'être émis, en l'occurrence celui qui concerne la réalité de la métamorphose³². Ainsi le lecteur se retrouve-t-il devant une nouvelle alternative, privé dès lors de la sécurité qu'il croyait avoir acquise:

*Otros dicen que no, sino que verdaderamente vamos en cuerpo y en ánima; y entrambas opiniones tengo para mí que son verdaderas, puesto que nosotras no sabemos cuándo vamos de una o de otra manera, porque todo lo que nos pasa en la fantasía es tan intensamente, que no hay diferenciarlo de cuando vamos real y verdaderamente*³³.

-
- (31) CERVANTÈS, o.c., p. 200-202; trad. Molho, p. 201-203: «D'aucuns ont opinion que nous n'allons à tels convis qu'en fantaisie et que le Diable représente en elle l'image de toutes ces choses dont par après nous disons qu'elles se sont passées.» La traduction française de Maurice Molho peut surprendre par endroits. Le traducteur s'en explique à la page 97 de son livre: « Il a été tenu compte, dans la présente traduction, de celle du Sr d'Audiguier [Paris, J. Richer, 1614-1615], qu'on a entièrement refaite, sans en altérer - du moins on l'espère - la vivacité et l'esprit, en vertu du principe que les traductions d'époque sont toujours, malgré leurs écarts à la lettre, les plus fidèles à l'âme des textes.»
- (32) La nouvelle de Cervantès est un assez fidèle reflet des disputes, singulièrement complexes, que suscita la sorcellerie dans la pensée européenne classique. L'épisode fantastique du *Coloquio* mêle délibérément à la fiction des morceaux d'histoire et commune expérience, invoqués ici pour qu'ils témoignent, comme dans les récits hagiographiques et merveilleux, de l'in vraisemblable vérité de l'aventure. Ainsi, la sorcière surnommée « La Gamache » exista-t-elle réellement sous le nom de Leonor Rodrigue. Les chroniques du temps nous assurent qu'on venait des meilleures maisons de Cordoue solliciter son mystérieux pouvoir, et qu'elle arrivait à changer un jeune homme en cheval en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire. C'est du moins ce qu'il ressort des *Casos notables de la ciudad de Córdoba*, texte édité par G. PALENCIA, Madrid, Bibliófilas españolas, 1949 (chapitre 21: *Caso hasta extraño que le sucedió a Don Alonso de Aguilar*).
- (33) Ibid., p. 202; trad. Molho, p. 203: «D'autres disent que non, et que nous y allons véritablement en corps et en âme. Quant à moi, je tiens les deux opinions pour certaines, quoique nous ne sachions quand nous y allons de l'une ou de l'autre sorte, parce que tout ce qui nous passe en la fantaisie, c'est si intensément qu'il n'y a lieu de le discerner du cas que nous irions véritablement et tout de bon.»

Mais ce second doute, qui affole Berganza, se dissipe après la tentative de métamorphose. Occasion rêvée pour Scipion le sceptique de démasquer les artifices et les prophéties des sorcières. La discussion de Campuzano et de Peralta quant à la capacité langagière des chiens s'interrompant de façon abrupte³⁴, la question du fantastique reste ouverte dans le récit de Cervantès, comme souvent dans ce genre de littérature³⁵.

*

Le *Berganza* de Hoffmann donne de la métamorphose une image bien plus forte que celui de Cervantès: il s'agit ici, en effet, d'un dédoublement de Berganza en personne, destiné à démontrer la nature double du chien. Le chien se fait homme et réciproquement. La nature ne connaît pas de catégories fixes. Diderot, encore lui, ne l'avait-il pas déjà suggéré dans son *Rêve de d'Alembert* ?

Je suis donc tel, parce qu'il a fallu tel. Changez le tout, vous me changez nécessairement; mais le tout change sans cesse (...) Tous les êtres circulent les uns dans les autres, par conséquent toutes les espèces... Tout est en un flux perpétuel. Tout animal est plus ou moins

(34) En effet, Campuzano ne tient pas à prendre parti; il déclare qu'il veut bien enregistrer l'opinion de Peralta, mais «sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron los perros o no» (CERVANTÈS, o.c., p. 240); trad. Molho, p. 241: «sans disputer davantage avec vous si les deux chiens parlèrent ou non».

(35) Notons que Hoffmann invite lui aussi le lecteur à s'interroger: son Berganza finit par aboyer comme un chien ordinaire et les derniers mots de l'interlocuteur humain laissent planer le doute: «und ich wußte, was ich dabei zu denken hatte» (HOFFMANN, E.T.A., o.c., p. 164); trad. Béguin, p. 99: «et je savais bien ce que cela voulait dire». Ils peuvent fort bien se rapporter au récit de Cervantès, où Berganza, tentant de parler à son maître, ne réussit qu'à aboyer: «Digo que queriendo decirselo, alcé la voz, pensando que tenia habla, y en lugar de pronunciar razones concertadas, ladré con tanta priesa y con tan levantado tono, que, enfadado el Corregidor, dio voces a sus criados, que me echasen de la sala a palos.» (CERVANTÈS, o.c., p. 238); trad. Molho, p. 239: «J'entends que je lui voulais dire, et haussai la voix, pensant que j'avais puissance de parler; mais au lieu de prononcer un discours concerté, j'aboyai à si grand' hâte et sur un ton si haut que le Gouverneur s'en fâcha et appela ses valets pour qu'ils me sortissent de la salle à coups de bâton.»

*homme; tout minéral est plus ou moins plante; toute plante est plus ou moins animal. Il n'y a rien de précis en nature (...) Naître, vivre et passer, c'est changer de formes*³⁶.

En Allemagne, Lichtenberg avait aussi formulé des pensées sur la métamorphose des choses et des êtres ainsi que sur la métempsycose³⁷. Dans les *Lehrlinge zu Sais*, Novalis devait proclamer la sympathie entre les choses et les êtres de la nature: Heinrich von Ofterdingen passe par toute une série de métamorphoses destinées à lui révéler la véritable connaissance de l'univers³⁸. Quoi d'étonnant à ce que Hoffmann reprenne alors le mythe de la métamorphose, régénéré par les Romantiques? Il sollicite en effet, on l'a vu, son admission dans le temple de la nouvelle école...

Berganza raconte lui-même le processus de dédoublement dont il fait l'objet:

*Ein unbeschreibliches Gefühl durchbebte mein Inneres. Es war, als müsse ich aus meinem eignen Körper herausfahren, zuweilen sah ich mich ordentlich als ein zweiter Berganza daliegen, und das war ich wieder selbst, und der Berganza, der den andern unter den Fäusten der Hexen sah, war ich auch, und dieser bellte und knurrte den liegenden an und forderte ihn auf, doch tüchtig hineinzubeißen und mit einem kräftigen Sprung aus dem Kreise herauszufahren - und der liegende - doch! - was ermüde ich dich mit der Beschreibung eines Zustandes, der, durch höllische Künste hervorgebracht, mich in zwei Berganzas teilte, die miteinander kämpften*³⁹.

(36) DIDEROT, D., *Rêve de d'Alembert*, o.c., p. 269.

(37) BÉGUIN, A., *L'âme romantique et le rêve*, o.c., p. 10.

(38) NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, o.c., p. 423.

(39) HOFFMANN, E.T.A., *Nachricht von den neuen Schicksalen des Hundes Berganza*, o.c., pp. 103-104; trad. Béguin, p. 53: «Une sensation indéfinissable me faisait tressaillir jusqu'à la moelle. J'avais l'impression qu'il me fallait m'extraire de mon propre corps; parfois je croyais bel et bien voir un autre Berganza étendu là, devant moi; puis j'étais de nouveau le premier; puis j'étais le Berganza qui voyait l'autre aux mains des sorcières et il aboyait et grondait après lui et l'exhortait à mordre hardiment autour de lui et à

Les tentatives déployées par l'homme afin de se libérer du chien se révèlent finalement infructueuses. Chaque année voit le retour de ce jour fatidique et Berganza ressent alors à nouveau les contradictions de sa nature double: le chien veut se comporter en humain, c'est-à-dire comme l'énonce Hoffmann avec ironie, «marcher sur deux pieds, rentrer sa queue, être parfumé, parler français et manger des glaces»⁴⁰. Occasion rêvée offerte à Berganza de se livrer à une critique acerbe de l'être humain:

*Zuletzt bin ich ein Mensch und beherrsche die Natur, die Bäume deshalb wachsen läßt, daß man sie als Strauß in das Knopfloch stecken kann. Indem ich mich aber so zur höchsten Stufe hinaufschwinde, fühle ich, daß sich eine Stumpfheit und eine Dummheit meiner bemächtigt, die immer steigend und steigend, mich zuletzt in eine Ohnmacht wirft*⁴¹.

Aucun avantage donc à être un homme. Berganza préfère rester un chien parlant, qui n'appartient à aucune catégorie, se sent absolument libre et adhère pleinement à son statut d'*outsider*,... à l'image de Hoffmann lui-même: celui-ci n'apparaissait-il pas aux yeux de ses contemporains, de ceux surtout qu'il taxait de *Philister* («philistins» ou petits-bourgeois), comme un original, un fantasque, alors qu'il demeurait un observateur critique, voire cynique, de la société humaine?

*

s'échapper du cercle d'un bond vigoureux... puis celui qui gisait là... mais à quoi bon te lasser de la description de cet état singulier qui, résultat d'artifices diaboliques, me partageait en deux Berganza aux prises l'un avec l'autre!»

(40) Ibid., p. 108.

(41) Ibid., p. 108; trad. Béguin: «J'en arrive à être un homme, je règne en maître sur cette nature qui fait pousser les arbres pour qu'on puisse en faire des tables et des chaises, et éclore les fleurs pour qu'on les puisse piquer en bouquets à sa boutonnière. Mais tandis que, prenant mon essor, je m'élève ainsi jusqu'aux plus hauts degrés de la perfection humaine, je me sens envahi par une bêtise, par une stupidité qui, prenant sur moi un empire toujours plus grand, m'accablent finalement d'impuissance et me laissent évanoui.»

Si Hoffmann continue la verve de Cervantès, il en accentue le côté fantastique pour des raisons diverses: le contexte romantique privilégie le mythe de la métamorphose et la remise en doute de la fixité des espèces, de l'unité du moi, bref de l'être; le contexte personnel, amène l'auteur, qui sollicite son adhésion à la nouvelle école littéraire, à choisir un chien pour illustrer sa propre révolte d'*outsider* face au monde des philistins, des bourgeois ou des financiers à la Gröpel. Son *Berganza*, l'un de ses tout premiers écrits littéraires, annonce en fait son premier véritable chef-d'oeuvre, le *Goldne Topf* ou «Vase d'Or»⁴², publié également dans les *Phantasiestücke in Callots Manier*: comme le chien Berganza s'était détourné de Cäcilia, l'étudiant Anselmus abandonnera la trop bourgeoise Veronika, afin de se dédier au domaine exclusif de l'art, incarné par la mystérieuse Serpentina. Tout comme précédemment Callot, Gluck, Mozart, Beethoven et Novalis, Cervantès préside ainsi à l'entrée de Hoffmann dans le cercle des élus de la génération romantique.

*
* *

(42) Par ailleurs, le dédoublement de Berganza annonce celui du moine Medardus dans *Die Elixiere des Teufels* (Les Élixirs du Diable) (1815-16), où le motif du double sera transposé du domaine artistique à celui de l'éthique, bref de la question du combat du Bien et du Mal au sein de l'identité humaine.