

Le double dans l'oeuvre d'E.T.A. Hoffmann :  
évolution d'un motif littéraire / Alain Préaux. —  
Extrait de : Revue des lettres et de traduction. — N° 4  
(1998), pp. 271-300.

### Bibliogr.

I. Hoffmann, E. T. A - (Ernst Theodor Amadeus),  
1776-1822 — Critique et interprétation. II.  
Romantisme — Europe — 18e siècle. III. Ecrivains  
allemands — Germanie.

PER L1037 / FL150598P

**LE DOUBLE DANS L'ŒUVRE**  
**D'E.T.A. HOFFMANN**  
**- ÉVOLUTION D'UN MOTIF LITTÉRAIRE -**

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

Dès 1800, dans son *Titan*, Jean-Paul avait donné au motif<sup>1</sup> du double ou *Doppelgänger* (c'est-à-dire, assez littéralement, «celui qui marche [à côté] comme doublure») l'une de ses plus remarquables formes littéraires<sup>2</sup>. Quelques années plus tard, ce romancier de proue du *Goethezeit*, «l'époque de Goethe», préférait - en des termes assez critiques - le premier recueil de son parent et ami E.T.A. Hoffmann, les *Phantasiestücke in Callots Manier* (1814/15), où le même motif jouait un rôle central, destiné à le rester sous la forme de très nombreuses variantes dans l'oeuvre entière du célèbre auteur fantastique allemand. Retracer l'évolution de ce motif privilégié

---

(1) Une confusion certaine règne autour des définitions relatives e.a. aux notions de motif et de thème. La terminologie employée ici renvoie aux travaux d'E. FRENZEL (*Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, Metzler, 1963; *Stoff- und Motivgeschichte*, Schmidt, Berlin, 1966) et de R. TROUSSON (*Thèmes et mythes*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1981). Le motif constitue «une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude - par exemple la révolte - soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n'ont pas encore été individualisés - par exemple les situations de l'homme entre deux femmes, de l'opposition entre deux frères, etc.» (R. TROUSSON, o.c., p.22). Le thème est «l'expression particulière d'un motif, son individualisation ou, si l'on veut, le passage du général au particulier. On dira que le motif de la séduction s'incarne, s'individualise et se concrétise dans le personnage de Don Juan.» (ibidem, p.23).

(2) A.PRÉAUX, «Das Doppelgänger-motiv in Jean-Pauls grossen Romanen», in *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 21, 1986, pp. 97-121.

permet de mieux cerner une production que Heinrich Heine a qualifiée avec une ironie aussi méchante qu'injuste de «cri d'angoisse en vingt volumes»...

Le *Doppelgänger* allait prospérer sur un terrain fertile: depuis des années déjà, Hoffmann menait une double vie, partagée entre une existence de fonctionnaire prussien versé en matière juridique et celle d'un artiste rentré, intéressé tant par la musique que par les arts plastiques (le dessin surtout) et la littérature. Le catalyseur de la crise qui présida à son entrée tardive dans le champ littéraire du Romantisme allemand fut le choc de sa rencontre à Bamberg avec une jeune fille de treize ans, extrêmement douée pour le chant, Julia Marc. Époux d'une gentille petite bourgeoise, le juge conçut pour son élève en matière musicale une passion d'autant plus déchirante qu'elle se voulait platonique. Jusqu'au moment tragique où la mère Marc décida de marier Julia à un négociant de Hambourg, un rustre du nom de Gröpel, qui sut éveiller la sensualité de sa promise, à la grande consternation d'Hoffmann. Lequel réagit de façon si irrationnelle, si peu «convenable», qu'il se vit interdire à jamais la maison des Marc<sup>3</sup>. Il n'en fallut pas plus pour que se déclenche en lui une véritable fureur d'écrire qui, pendant une dizaine d'années, fit office de «catharsis». La rupture avec Julia Marc avait brisé le futur auteur, déjà écartelé entre des exigences contradictoires. À Berlin, le Romantisme allait bientôt jeter ses derniers feux. Hoffmann se chargea du bouquet final.

\*

C'est un dédoublement de personnalité qui constitue le moteur de l'action de *Don Juan*, l'une des premières nouvelles des *Phantasiestücke*. Un jeune poète - Hoffmann - assiste à une représentation du *Don Juan* de Mozart dans un petit théâtre allemand de province. Donna Anna se montre d'emblée déchirée par des

---

(3) Une nouvelle des *Phantasiestücke*, les *Neue Schicksale des Hundes Berganza*, traite cet épisode sur le mode burlesque. Voir mon article «E.T.A. Hoffmann, héritier romantique de Cervantès», in *Revue des Lettres et de Traduction*, Kaslik, Liban, 3, 1997, pp. 29-45.

sentiments contradictoires<sup>4</sup>. Absorbé par la pièce, le jeune poète n'a guère prêté attention à la personne qui s'est glissée furtivement dans sa loge... et qui se révèle bientôt être Donna Anna en personne. Ou plutôt l'émanation de la meilleure partie d'elle-même, celle qui aspire au monde supérieur dont rêve le poète, bref l'*anima* ou double féminin et complémentaire de ce dernier: le jeune poète et Donna Anna ne sont pas unis par des liens ambigus d'amour et de haine, comme Don Juan et sa victime<sup>5</sup>. Au contraire, ils se comprennent à merveille, s'aiment sans équivoque aucune, animés d'une même passion pour la musique et la haute poésie<sup>6</sup>. Le soir même, l'actrice qui a interprété le rôle de Donna Anna meurt de s'être complètement identifiée à son personnage de femme déchirée et d'avoir en fait, elle, le double romantique de l'auteur, succombé à la tentation du démon de la chair. La transposition littéraire du traumatisme éprouvé par l'auteur est évidente: l'éveil de la sensualité chez la jeune adolescente, chez la «femme-chant»<sup>7</sup>, a bel et bien détruit aux yeux d'E.T.A. Hoffmann l'image de l'unicité de la femme adorée. Désormais, celle-ci était et resterait foncièrement double...

---

(4) E.T.A. Hoffmanns Werke, Vol. 1, *Phantasiestücke in Callots Manier, Don Juan*, édités par G. ELLINGER (l'édition complète auquel le présent article fait référence compte quinze volumes), Berlin/Leipzig, Deutsches Verlagshaus Bong, 1927, p. 73: «Augen, aus denen Liebe, Zorn, Hab, Verzweiflung, wie aus einem Brennpunkt eine Strahlenpyramide blitzender Funken werfen, die wie griechisches Feuer unauslöschlich das Innerste durchbrennen!». Quand elle n'est pas entièrement de mon cru, la traduction française des extraits allemands provient ou s'inspire 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. 34: «Des yeux d'où la colère, l'amour, la haine, le désespoir s'échappent comme d'un foyer unique, en gerbes d'étincelles qui, comme un feu grégeois, allument au fond du cœur un incendie inextinguible!»

(5) A. PRÉAUX, «Le Don Juan d'E.T.A. Hoffmann», in *Idioma*, 1990, 2, pp. 23-31.

(6) E.T.A. Hoffmanns Werke, Vol. 1, o.c., p. 76: «Aber du - du verstehst mich, denn ich weib, dab auch dir das wunderbare, romantische Reich der Töne aufgegangen, wo die himmlischen Zauber der Töne wohnen!» Trad. Béguin, Vol. 1, o.c., p. 37: «Mais toi... toi, tu me comprends: car je sais que tu as aussi pénétré dans ces régions romantiques, que peuple la céleste magie des sons.»

(7) M. BRION (in *L'Allemagne romantique*, Vol. 2, Paris, Albin Michel, 1963, p.149) a fort pertinemment caractérisé de cette expression le type idéal de la femme selon Hoffmann.

La nouvelle intitulée *Die Abenteuer der Silvesternacht* («Les Aventures de la Saint-Sylvestre») se présente sous la forme d'un «récit en abîme»: le narrateur trouve en Erasmus Spikher - dont le nom constitue une déformation de l'allemand *Spiegel* (= miroir) - un double illustrant sa propre tragédie. Tous deux font, dans une taverne, la rencontre du célèbre héros d'A. von Chamisso, Peter Schlemihl, l'homme qui a perdu son ombre, double quant à lui de Spikher, qui a perdu son reflet. Mais là s'arrête la comparaison: si Schlemihl a vendu son ombre au diable pour de l'argent, Spikher, lui, a signé le pacte infernal pour l'amour de la jeune, belle et énigmatique Giulietta, tout comme le narrateur a aliéné en faveur d'une certaine Julie (...!) la meilleure part de son être. En fait, ils partagent tous les trois le même sort, résumé dans une réflexion pour le moins pessimiste:

«(...) *wieviel Haken hat der Teufel überall für uns eingeschlagen, in Zimmerwänden, Lauben, Rosenhecken, woran vorbeistreifend wir etwas von unserem teuern Selbst hängen lassen.*»<sup>8</sup>

La duplicité de la femme, adulée mais démoniaque, brise l'identité du héros et le prive de la moitié de son Moi. Ce processus de scission de la personnalité (*Ich-Spaltung*) préside à l'émergence du double, qui sera en quelque sorte l'extériorisation, bref la visualisation de l'autre Moi (resté jusque-là caché dans les profondeurs de l'inconscient), de l'Autre qui pourtant est aussi par définition le Même, car issu du même Moi.

L'un des contes les plus fameux d'Hoffmann, *Der goldne Topf* («Le Vase d'or»), également publié dans les *Phantasiestücke*, décrit le conflit qui déchire l'âme du protagoniste entre la banale réalité quotidienne et le sublime monde de la poésie: l'étudiant Anselme se trouve partagé entre Véronique, une petite-bourgeoise, et la

---

(8) E.T.A. Hoffmanns Werke, Vol. 1, o.c., *Die Abenteuer der Silvesternacht*, p. 316. Trad. d'après Béguin, Vol. 1, o.c., p. 206: «(...) combien de crochets le diable n'a-t-il pas semés partout à notre préjudice! Sur les parois, sous les bosquets, dans les haies de rosiers, de sorte que nous laissons toujours quelque lambeau de notre cher Moi accroché au passage.»

mystérieuse Serpentine, détentrice du vase d'or qu'il recevra de ses mains dans le temple d'Isis, au terme d'une quête romantique destinée à le délivrer de la part inférieure de son Moi, celle qui le tenait figé dans un monde de «cristal», celui des philistins. L'antagonisme fondamental entre l'esprit et la matière est repris dans un mythe cosmologique inséré au coeur du conte et illustrant les trois stades de l'évolution de la conscience humaine selon une philosophie déjà développée par, entre autres, Schiller, Kleist et Novalis: le passage de l'innocence (ou «naïveté») primordiale - qui est aussi une «in-conscience» ou une «absence de conscience» - au déchirement intime que représente la «prise de conscience» - l'étape dite «sentimentale» de la «conscience malheureuse» - et enfin le but ultime de la quête, à savoir la réunion des contraires qui les englobe en les dépassant sans pour autant les annihiler (c'est tout le sens du terme allemand *Aufhebung*), car de la confrontation entre la thèse et l'antithèse naît une synthèse supérieure, une conscience d'un autre type, qui a reconquis la naïveté du premier stade et conservé la réflexion du deuxième, bref une «conscience heureuse»<sup>9</sup>.

Contrairement à ce qui se passe dans la nouvelle intitulée *Don Juan*, le conflit entre monde sensible et monde suprasensible ne se livre plus, dans *Der goldne Topf*, à l'intérieur d'une seule et même femme: il est à présent projeté sur deux personnages féminins différents, entre lesquels se trouve écartelé le héros. Le choix final de Serpentina entraîne le rejet de la réalité sordide du monde des philistins, où un Gröpel peut posséder une Julia Marc. Hoffmann prenait ainsi sa revanche dans le domaine de la poésie, lieu rêvé de noces platoniques avec la «femme-chant». Mais en épousant résolument ses fantasmes, le poète amoureux de son «anima» élargissait le fossé entre le réel et l'imaginaire, d'où allait bientôt surgir la véritable figure du double...

\*

---

(9) A. PRÉAUX, «E.T.A. Hoffmann, héritier romantique de Cervantès», in *Revue des Lettres et de Traduction*, o.c., p. 38, note 25.

Le 15 février 1814, Hoffmann mettait le point final au «Vase d'or», pour entamer quinze jours plus tard la rédaction de son premier grand roman, *Die Elixiere des Teufels* («Les Élixirs du Diable») (1815-1816), dont il ne termina le second tome qu'à la fin de l'année suivante. Ici aussi, un mythe fondateur sert de référence à l'action principale: le peintre Francesko, aïeul du protagoniste, le moine Médard, a jadis succombé à la tentation de Dame Vénus en conférant au portrait de Sainte Rosalie les traits de la déesse païenne de l'amour, trahissant ainsi sa vocation d'artiste:

*«In demselben Augenblick wurde Francesko von wilden freveligen Trieben entzündet. Er heulte vor wahnsinniger Begier, er gedachte des heidnischen Bildhauers Pygmalion, dessen Geschichte er gemalt, und flehte so wie er zur Frau Venus, dab sie seinem Bilde Leben einhauchen würde.»<sup>10</sup>*

Le pacte avec la divinité infernale a pour effet de provoquer la scission du Moi humain qui l'a conclu. Le péché se fait héréditaire - dans la tradition de la *Schicksalstragödie* alors à la mode<sup>11</sup> -, puisque l'histoire du moine<sup>12</sup> répète celle de l'aïeul: Euphémie, réincarnation de Vénus, détourne Médard de sa mission spirituelle et éveille en lui le démon de la chair; il cause ainsi la perte de celle qu'il aime, Aurélie, réincarnation de Sainte Rosalie, et est responsable de la scission de son propre Moi:

*«Ich bin das, was ich scheine, und scheine das nicht, was ich bin, mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich.»<sup>13</sup>*

---

(10) E.T.A. Hoffmanns Werke, Vol. 2, o.c., *Die Elixiere des Teufels*, p. 255. Traduction proposée: «À l'instant même, Francesko se sentit envahi de pulsions sauvages et sacrilèges. Il hurla en proie à un désir dément; il se souvint de Pygmalion, le sculpteur païen dont il avait peint le sujet et, tout comme lui, il implora Dame Vénus, pour qu'elle insuffle la vie à son image.»

(11) Il suffit de penser à la *Braut von Messina* de Schiller et aux nombreux drames de Zacharias Werner, ami d'Hoffmann.

(12) Inspirée quant à elle du drame noir anglais, et tout particulièrement du *Monk* de Lewis.

(13) *Die Elixiere des Teufels*, o.c., p. 60. Traduction proposée: «Je suis ce que j'étais et ne suis pas ce que je suis, demeurant pour moi-même une énigme incompréhensible, je suis dissocié de mon Moi.»

L'affrontement du Bien et du Mal se déplace du champ esthétique (qui était encore celui du «Vase d'or») au domaine éthique. Pour la première fois dans l'œuvre d'Hoffmann, la lutte entre les deux principes pour le salut de l'âme humaine et le rachat de la lignée maudite s'incarne dans un couple de doubles antagonistes: l'auteur invente en effet Victorin, demi-frère de Médard, dont il est le portrait physique mais l'opposé psychique<sup>14</sup>. Hoffmann fait ainsi appel à un motif fort en vogue au cours du *Sturm und Drang*, le préromantisme allemand, celui des frères/jumeaux ennemis<sup>15</sup>. On objectera que, sur le plan de la logique formelle, dire qu'il y a un autre Médard ne revient pas forcément à prétendre qu'il en existe deux. Ici cependant, la projection de «l'autre» Moi sur un jumeau antagoniste permet d'amener à la lumière ce qui était resté jusqu'alors caché dans les profondeurs de l'inconscient.

Le demi-frère satanique personnifie en outre la puissance du Diable en un temps où ce dernier ne lutte plus à visage découvert, comme il le faisait encore du vivant de Saint-Antoine. Seul vestige d'une époque à jamais révolue, le flacon qui contient les «élixirs du diable»

«Das, was darinnen enthalten, stammt unmittelbar von dem Widersacher her, aus jener Zeit, als er noch sichtlich gegen das Heil der Menschen zu kämpfen vermochte.»<sup>16</sup>

Lors de son ouverture, une petite flamme bleue s'en échappera, à

- 
- (14) En vertu d'un mystérieux échange de personnalité, Médard prend d'abord la voix, puis les gestes et la démarche, enfin l'esprit de son demi-frère, qu'il a involontairement précipité dans un abîme. Comme Victorin ne s'est malgré tout pas tué, l'imbroglio continuera.
- (15) A. PRÉAUX, «Le motif des frères ennemis», in *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1977 (3/4), pp. 443-448; «Le motif des frères ennemis chez Friedrich Schiller», in *Études Germaniques*, 36ème année, 1981 (1), pp. 15-21; «Le motif des frères ennemis dans la littérature élisabéthaine et jacobéenne et dans le *Sturm und Drang*», in *Revue de Littérature comparée*, 53ème année, 1979 (4), pp. 470-489; «Étude comparée du motif des frères ennemis dans les tragédies de Vittorio Alfieri et dans le *Sturm und Drang*», in *Études sur le XVIIIe siècle*, 1981, VIII, pp. 67-82.
- (16) *Die Elixiere des Teufels*, o.c., p. 22. Traduction proposée: «Ce qu'elle contient provient en droite ligne du tentateur et remonte à l'époque où il parvenait encore à lutter à visage découvert contre le salut de l'humanité.»



peine perceptible, comme l'indique discrètement la ponctuation entre tirets d'une phrase comparative exprimée comme il se doit au *Konjunktiv I* et non, bien sûr, à l'indicatif (mode du réel)<sup>17</sup>. C'est cette flamme qui, s'insinuant au sein de l'âme de Médard, avivera la discorde entre le Moi sensuel et le Moi spirituel, latente depuis la première rencontre du moine avec Aurélie:

«*Ich hatte das Gesicht der Unbekannten nicht gesehen, und doch lebte sie in meinem Innern und blickte mich an mit holdseligen dunkelblauen Augen, in denen Tränen perlten, die wie mit verzehrender Glut in meine Seele fielen und die Flamme entzündeten, die kein Gebet, keine Bübung mehr dämpfte.*»<sup>18</sup>

L'évolution de Médard se caractérisera par une prise de conscience progressive de la force obscure qui le gouverne<sup>19</sup> et dont il tentera de se libérer. Au terme d'un long processus de purification interne, il parviendra à reconnaître Aurélie pour ce qu'elle est vraiment à ses yeux: son *anima*, objet non de convoitise sexuelle mais d'adoration mystique, source de son activité spirituelle. Par la suite<sup>20</sup>, Hoffmann reviendra souvent sur le danger que représente pour l'artiste le mariage consommé ici-bas avec son *anima*: une véritable damnation, symbolisée par le tarissement de toute production de l'esprit. Mais dès son premier grand roman, il était parvenu à objectiver dans la figure du double le conflit qui le déchirait depuis la rupture tragique avec sa jeune élève Julia Marc.

\*

---

(17) Ibidem, p. 32: «- *Es war mir, als zucke mit dem Herausfliegen des Korks ein blaues Flämmchen empor, das gleich wieder verschwand* -». Traduction proposée: «Lorsque le bouchon sauta, je vis comme jaillir une petite flamme bleue, qui s'évanouit aussitôt.»

(18) Ibidem, pp. 18/19. Traduction proposée: «Je n'avais pas vu le visage de l'inconnue, et pourtant elle vivait au sein de moi, me regardant de ses adorables yeux bleu foncé où perlaient quelques larmes qui tombèrent dans mon âme comme une lave dévorante, allumant la flamme que plus aucune prière, plus aucune pénitence ne pouvait désormais apaiser.»

(19) Ibidem, p. 3: «*der dunklen Macht, die über uns gebietet*».

(20) Entre autres dans *Die Jesuitenkirche zu G.* ou dans *Der Artushof*.

Le deuxième recueil d'Hoffmann, les *Nachtstücke* (1814-1816; 1816-1817), comprend des récits fantastiques centrés autour d'une même réalité, la «nuit» ou plutôt, comme le disait Schubert, un contemporain versé en la matière, les *Nachtseiten des menschlichen Gemüts* ou «côtés nocturnes de l'âme humaine»<sup>21</sup>. Parmi ceux-ci, Hoffmann devait privilégier l'irruption aussi brutale que soudaine de la folie chez un être jusqu'alors considéré comme «normal». Une fois de plus, c'est un événement autobiographique qui se trouve à l'origine de cette production littéraire: dans son émouvante lettre du 7 septembre 1812, adressée à Madame Marc, Hoffmann avait présenté ses excuses pour l'accès de démence furieuse qui devait lui interdire la maison de Julia:

*«Auf eine mir selbst unbegreifliche Weise bin ich gestern (...) in einen völlig wahnsinnigen Zustand gerathen, so dab die letzte halbe Stunde in P[ommersfelden] wie ein böser schwerer Traum hinter mir liegt! - Nur der Gedanke, dab man Wahnsinnige in ihren wüthendsten Ausbrüchen nur bemitleiden, ihnen das Böse was sie in diesem Zustande thun aber nicht zurechnen kan [sic] läbt mich hoffen, dab Sie mir wahrhaft (...) verzeihen werden! (...) nur wirklicher Wahnsinn [konnte] mich so wie gestern erscheinen lassen.»*<sup>22</sup>

Cette expérience intime de la folie devait nécessairement s'associer à l'image du double, de l'autre moi, qui usurpe pour un temps la place de celui que l'on croyait jusque-là stable et raisonnable. Les *Nachtstücke* se proposent de décrire ces moments où la raison chavire sous l'empire d'une puissance surgie des profondeurs du Moi. La fascination qu'éprouve leur auteur devant ses personnages soudain

(21) Une traduction plus exacte de *Gemüt* serait non «âme» mais «base affective».

(22) E.T.A. HOFFMANN, *Briefwechsel*, Vol. 1 (1794-1814), édité par F. Schnapp, Winkler, Munich, 1967, p. 350. Traduction proposée: «Hier, d'une façon incompréhensible à mes yeux, (...) je fus pris d'un accès de démence totale; aussi la dernière demi-heure passée à P(ommersfelden) conserve-t-elle pour moi le caractère d'un très mauvais rêve! - Seule la pensée que l'on ne peut que prendre en pitié les fous en proie à leurs accès les plus furieux, sans pour autant leur imputer le mal qu'ils commettent en cet état, me donne une raison d'espérer que, vraiment, vous me pardonneriez. (...) seule une folie véritable [a pu] me faire apparaître hier sous cet aspect.»

possédés par une idée fixe s'accompagne d'une écriture rigoureuse et d'une construction calculée. Ainsi, comme dans les «Élixirs du Diable», Hoffmann s'appliquait à objectiver par la création littéraire la folie qui l'avait envahi lors d'un tragique après-midi de septembre 1812.

Dans *Der Sandmann* («L'Homme au sable»), Nathanaël ne parvient pas à se défaire de l'idée fixe selon laquelle l'opticien et marchand de baromètres Giuseppe Coppola ne serait autre que le sosie de l'avocat Coppélius, responsable d'un pacte jadis signé entre son père et le diable. Aussi Nathanaël craint-il de subir le même sort que son père, à savoir la perte de son âme, bref de son identité. Il se trouve partagé entre deux femmes, la gentille bourgeoise Clara et la mystérieuse Olympia, cette dernière étant en réalité un automate, une créature animée par Coppola ou plutôt par Nathanaël en personne: ce jeune homme, de plus en plus solipsiste, prête à la femme artificielle le rôle d'une auditrice idéale et lui confère ainsi une existence subjective:

*«Es ist auch gewiß (...), daß die dunkle psychische Macht, haben wir uns durch uns selber ihr hingegeben, oft fremde Gestalten, die die Außenwelt uns in den Weg wirft, in unser Inneres hineinzieht, so, daß wir selbst nur den Geist entzünden, der, wie wir in wunderlicher Täuschung glauben, aus jener Gestalt spricht. Es ist das Phantom unseres eigenen Ichs, dessen innige Verwandtschaft und dessen tiefe Einwirkung auf unser Gemüt uns in die Hölle oder in den Himmel verückt.»*<sup>23</sup>

Nathanaël s'est mis à adorer dans l'automate féminin une *anima*

---

(23) E.T.A. Hoffmanns Werke, Vol. 3, o.c., *Der Sandmann*, p.15. Trad. d'après Béguin, vol. 1, o.c., p. 235: «Il est hors de doute (...), que cette sombre puissance psychique, si nous avons accepté son joug, transporte souvent dans notre monde intérieur des figures étrangères que nous rencontrons par hasard dans le monde extérieur: par une illusion magique, ces figures semblent animées d'un esprit dont nous sommes nous-mêmes le véritable animateur. C'est le fantôme de notre propre Moi qui, intimement lié à notre Moi réel, tenu sous sa dépendance, nous plonge au fond des enfers ou nous transporte au ciel.»

qui ne constitue en fait que le «fantôme de son Moi». Le nom d'«Olympia» révèle à lui seul la tragique méprise de celui qui, croyant construire son propre ciel, se fait l'artisan de son enfer. En effet, la folie le rejoint lorsqu'il découvre soudain la supercherie: du fond des orbites, à présent noires, de la femme adulée, c'est la mort qui le fixe; il se sent à son tour dépossédé de ses yeux, que le satanique Coppélius, «L'Homme au sable» de son enfance, avait naguère voulu lui arracher. Pourtant, son amie Clara - au prénom symbolique - avait tenté de l'aider à voir «clair» en lui. On mesure le chemin parcouru depuis le «Vase d'or», où la jeune bourgeoise Véronique était ridiculisée au profit de la mystérieuse Serpentine. Le bon sens de Clara se trouve au contraire prôné en exemple:

*«Clara wurde (...) von vielen kalt, gefühllos, prosaisch gescholten; aber andere, die das Leben in klarer Tiefe aufgefaßt, liebten ungemein das gemütvolle, verständige, kindliche Mädchen.»<sup>24</sup>*

L'association de *verständlich* aux adjectifs *gemütvoll* et *kindlich* amorce la réhabilitation de la raison chez un écrivain fasciné par l'irrationnel. Grâce à son solide bon sens, Clara pourrait délivrer son ami des fantasmes qui précipitent sa folie, car elle les décèle à la racine, dans la subjectivité même de Nathanaël, et soumet la «force obscure» à un examen critique qui lui confère la distance nécessaire, une distance que ne possédera jamais Nathanaël. C'est ainsi qu'elle se livre à une magistrale analyse de la genèse du double au sein de la subjectivité humaine et qu'elle propose en même temps le moyen de lui opposer une résistance efficace<sup>25</sup>:

(24) Ibidem, p. 20. Trad. d'après Béguin, o.c., p. 239: «Nombreux étaient ceux qui accusaient Clara (...) de prosaïsme, de froideur et d'insensibilité; mais d'autres, envisageant la vie sous l'image d'une eau non moins limpide que profonde, aimaient de la façon la plus vive cette jeune fille qui alliait un sens judicieux à une sensibilité tout enfantine.»

(25) G. BIANQUIS, *Hoffmann - Erzählungen*, Aubier (collection bilingue), Paris, p. 17 de l'introduction: «Le conte a beau passer pour l'un des plus outrés dans l'horrible, Hoffmann le fantastique s'y montre très raisonnable au fond et offre impartialement avec le mal le remède.» Il faudra cependant attendre la nouvelle *Der Artushof*, publiée dans les *Serapionsbrüder*, pour voir le principe de la raison l'emporter sous la forme de Dorina, double physique mais non psychique de l'inaccessible Felizitas, permettant ainsi au héros de séparer clairement le domaine de l'art de celui de la vie.

«Gibt es eine dunkle Macht, die so recht feindlich und verräterisch einen Faden in unser Inneres legt (...), so muß sie in uns sich wie wir selbst gestalten, ja unser Selbst werden; denn nur so glauben wir an sie und räumen ihr den Platz ein, dessen sie bedarf, um jenes geheime Werk zu vollbringen. Haben wir festen, durch das heitre Leben gestärkten Sinn genug, um fremdes feindliches Einwirken als solches zu erkennen und den Weg, in den uns Neigung und Beruf geschoben, ruhigen Schrittes zu verfolgen, so geht wohl jene unheimliche Macht unter in dem vergeblichen Ringen nach der Gestaltung, die unser Spiegelbild sein sollte.»<sup>26</sup>

Les voies de la guérison sont plus clairement indiquées que dans les «Élixirs du Diable»: l'accent tombe plus explicitement sur la nécessité de reconnaître le double *en* soi et non *hors* de soi, afin d'échapper à la folie et donc à la perte de l'identité<sup>27</sup>.

Deux ans plus tard paraissait, dans le second tome des *Nachtstücke*, une nouvelle intitulée *Das öde Haus* («La Maison déserte»), une sorte de «remake» de «L'Homme au sable», où la volonté d'explication s'est toutefois fortement accentuée. D'emblée, le protagoniste,

---

(26) *Der Sandmann*, o.c., pp. 14/15. Trad. d'après Béguin, o.c., pp. 234/235: «S'il existe une puissance occulte capable de prendre sur notre âme un ascendant tellement perfide et malfaisant (...), il faut qu'elle s'assimile à nous-mêmes, qu'elle devienne pour ainsi dire nous-mêmes; car c'est ainsi seulement que nous pouvons y ajouter foi, et lui accorder la place dont elle a besoin afin d'accomplir son oeuvre mystérieuse. Mais si, doués d'un esprit solide, affermi au cours d'une vie sereine, nous reconnaissons pour tel le maléfice d'une pareille influence, et si nous poursuivons d'un pas tranquille la route que nous ont tracée notre vocation et nos inclinations, alors cette puissance occulte succombera en de vains efforts pour se présenter sous l'apparence de ce qui devrait être notre reflet.» J'ai souligné les mots qui me paraissent capitaux.

(27) Un moment pourtant, Clara paraît remporter la victoire sur la force obscure qui s'empare peu à peu de l'esprit de Nathanaël. Détail significatif, le passage en question contient une réfutation explicite de l'existence du double en tant que réalité extérieure au Moi; ibidem, p. 27: «(...) *an Clara denkend, sah er wohl ein, dab der entsetzliche Spuk nur aus seinem Innern hervorgegangen, sowie dass Coppola ein höchst ehrlicher Mechanikus und Optikus, keineswegs aber Coppelii verfluchter Doppelgänger und Revenant sein könne.*» Trad. d'après Béguin, o.c., p. 244: «(...) pensant à Clara, il reconnut que l'épouvantable fantôme n'avait de fondement que dans son esprit, et que Coppola ne pouvait être qu'un mécanicien, un opticien des plus honnêtes, et nullement le double, le revenant maudit de Coppélius.»

Théodore<sup>28</sup>, avoue s'être souvent mystifié lui-même<sup>29</sup>. Comme dans «L'Homme au sable», il devient la dupe d'un personnage féminin au nom céleste, Angélique, et la victime d'un marchand de miroirs de poche. Lui aussi projettera le «fantôme de son Moi» sur son «anima», à la différence cependant que cette fois-ci l'«anima» s'identifie soudain au double:

*«Die Gestalt trat, wie sonst niemals, mit einer Lebendigkeit, mit einem Glanz hervor, dass ich sie zu erfassen wähnte. Aber dann kam es mir auf grauliche Weise vor, ich sei selbst die Gestalt und von den Nebeln des Spiegels umhüllt und umschlossen.»*<sup>30</sup>

Les représentants de la raison sont ici plus nombreux que dans «L'Homme au sable» et ils parviendront, eux, à guérir le pauvre Théodore des démons de sa subjectivité. C'est d'abord un vieil homme, ni petit-bourgeois ni philistin, mais plutôt une sorte de Théodore qui a mûri<sup>31</sup>, qui convainc le jeune homme de son «erreur d'optique»<sup>32</sup>. C'est ensuite le livre du médecin Reil sur les troubles

(28) Il s'agit en fait du deuxième prénom de l'auteur, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, qui avait assez tôt troqué le troisième, Wilhelm, contre celui de son musicien préféré, Wolfgang Amadeus Mozart. Le choix de ce deuxième prénom trahit ici la confession autobiographique romancée.

(29) E.T.A. Hoffmanns Werke, Vol. 3, o.c., *Das öde Haus*, p.158.

(30) Ibidem, p.173. Trad. d'après Béguin, o.c., p. 352: «La silhouette reparaisait à ma vue avec un éclat plus vif, un caractère de réalité plus net que jamais. Je croyais la saisir. Mais il me semblait ensuite, horrible illusion! que cette silhouette n'était autre que la mienne, et je me sentais enveloppé, enfermé dans la vapeur répandue sur la glace.»

(31) Ibidem, pp.171/172: «'Trauen Sie meinen Augen', erwiderte der Alte. 'Dass Sie nur den Reflex des Bildes im Spiegel sahen, vermehrte gewiß sehr die optische Täuschung und - wie ich noch in Ihren Jahren war, hätt' ich nicht auch das Bild eines schönen Mädchens, kraft meiner Phantasie, ins Leben gerufen?« Trad. Béguin, o.c., p. 350: «'Fiez-vous à mes yeux', répondit le vieillard. N'ayant vu dans votre miroir que le reflet du tableau, vous avez été plus facilement abusé par l'illusion optique; et... moi-même, quand j'avais votre âge, j'aurais bien pu aussi, grâce au feu de l'imagination, prêter vie à un portrait de jeune fille!»

(32) Ibidem, pp. 171/172: «Mir kam die Überzeugung, dass der Alte recht hatte, und daß nur in mir selbst das tolle Gaukelspiel aufgegangen, das mich mit dem öden Hause, zu meiner Beschämung, so garstig mystifizierte.» Trad. Béguin, o.c., p. 351: «Je me persuadai que le vieillard avait raison, et que mon esprit seul avait fait les frais de cette

mentaux qui lui vient en aide, car il contient l'analyse scientifique de son propre cas<sup>33</sup>. C'est enfin le docteur K., qui lui démontre l'impérieuse nécessité de reconnaître clairement en lui l'existence du principe malin<sup>34</sup>. On voit donc bien que ce récit constitue un jalon important dans l'évolution du motif du double chez E.T.A. Hoffmann.

Il en va de même pour le court récit intitulé *Das steinerne Herz* («Le Coeur de pierre») mettant en scène le vieux Maximilien Reutlinger dont le caractère fantasque lui a aliéné, jeune homme, l'amour de Julia Foerd et qui, déçu par de nombreuses autres épreuves, s'est retiré sur ses terres. Son ami Rixendorf, un homme sensé, imagine un stratagème afin de guérir le vieil homme au coeur devenu de pierre: le neveu du misanthrope, également prénommé Max et double parfait de son oncle en plus jeune, est tombé amoureux de la fille de Julia Foerd, qui s'appelle... Julie; à la différence de son oncle, Max est un humoriste dont l'imagination se marie harmonieusement au sens du réel; c'est pourquoi sa liaison amoureuse se voit, elle, couronnée de succès. Grâce aux soins de Rixendorf, le vieux Max aperçoit son neveu en compagnie de Julie dans le pavillon de son jardin; croyant voir son double, il est persuadé de sa mort imminente<sup>35</sup> mais Rixendorf lui démontre bientôt l'inanité de ses fantasmes. Il s'ensuit une catharsis qui rend le vieil homme à la vraie vie.

---

illusion bizarre qui, à ma grande honte, m'avait si méchamment mystifié avec la maison déserte.»

- (33) Ibidem, p. 174: «(...) *wie ward mir, als ich in allem, was über fixen Wahnsinn gesagt wird, mich selbst wieder fand!*» Trad. d'après Béguin, o.c., p. 352: «(...) quel ne fut mon effroi en me retrouvant dépeint trait pour trait dans le chapitre sur les fous à idée fixe!» On n'appréciera jamais assez le rôle des livres de médecine et celui de son ami, le fameux docteur Koreff (selon toute évidence, le docteur K. de la présente nouvelle), sur l'évolution psychologique de l'auteur vers un rationalisme de plus en plus critique.
- (34) Ibidem, p. 174: «(...) *die völlige klare Erkenntnis dieses Angriffs irgendeines bösen Prinzips gibt Ihnen selbst die Waffe in die Hand, sich dagegen zu wehren.*» Trad. d'après Béguin, o.c., p. 353: «(...) votre parfaite connaissance de l'agression causée par quelque principe malin met entre vos mains les armes capables de la combattre.»
- (35) O. RANKE, *Don Juan et le double*, Payot, Paris, 1973, p. 95/96: «Le double s'est transformé d'un ange gardien protecteur assurant la survie immortelle en un avertissement de la mortalité individuelle, et même en un annonciateur de la mort prochaine.»

Pour la première fois chez Hoffmann, la rencontre du double remplissait donc explicitement une fonction thérapeutique<sup>36</sup>.

\*

Le troisième recueil d'Hoffmann, les *Serapionsbrüder* (1819-1821), devait réunir sur proposition de l'éditeur Reimer les récits épars de l'auteur, publiés aussi bien dans des revues que des almanachs, et insérés cette fois dans un cadre général rappelant le *Phantasmus* (1812-1816) de Ludwig Tieck, dont l'archétype occidental est le *Decamerone* de Boccace. À ces écrits anciens venaient s'ajouter quelques nouveaux produits de l'imagination d'Hoffmann. Chaque nouvelle était introduite par un membre du club des «frères Sérapion», une petite société composée de l'auteur et de certains amis privilégiés. Déjà assemblés quatre ans plus tôt au sein de la compagnie des *Seraphinenbrüder*, les frères Sérapion se proposaient à présent, sous l'impulsion d'Hoffmann, d'écrire d'une façon autre que jadis<sup>37</sup>. Neuve

---

(36) Les autres nouvelles du recueil des *Nachtstücke* sont bien moins révélatrices à ce sujet: le motif n'y est abordé qu'indirectement, ou d'une façon traditionnelle, par exemple dans *Das Gelübde* («Le Voeu»), un bref récit influencé à la fois par l'Amphitryon et par *Die Marquise von O.* de Heinrich von Kleist: une femme se trouve écartelée entre deux cousins qui sont des *Doppelgänger*.

(37) *Die Serapionsbrüder*, Vol. 5, o.c., p. 7: «*Labt uns also die alte Zeit und alle alten Ansprüche aus ihr her vergessen und (...) versuchen, wie sich ein neues Band unter uns verknüpft.*» Traduction proposée: «Oublions donc le temps passé et ce que nous exigeons alors de lui et (...) voyons comment forger entre nous une nouvelle alliance.» Fait significatif, dans plusieurs récits des *Serapionsbrüder*, il est fait mention explicite de la guérison du protagoniste grâce à l'épreuve du temps. On citera, par exemple, *Die Automate* («L'automate»): «*Es ist derselbe Ferdinand, der dort, gesund an Leib und Seele, mit freudiger Kampfkunst in das Feld zieht, der hier, obschon in einer früheren Periode seines Lebens aufgetreten; alles muß daher wohl mit der somnambulen Liebschaft sehr gut abgegangen sein.*» (Vol. 6, o.c., p. 112). Traduction proposée: «C'est le même Ferdinand qui part maintenant en campagne, sain de corps et d'esprit, animé d'une joyeuse ardeur au combat; ce qu'il a vécu ici remonte à une période antérieure de sa vie; cette histoire d'amour somnambule se sera donc fort bien terminée.» ou du *Fragment aus dem Leben dreier Freunde*: «*Heute vor zwei Jahren fingen wir uns in grober Narrheit, wir schämen uns ihrer und sind davon totaliter geheilt.*» (Vol. 6, o.c., p. 144). Traduction proposée: «Il y a deux ans jour pour jour, nous étions bien sots; nous en avons honte et sommes tout à fait guéris.»



est la volonté de faire se succéder un récit allègre à un conte sombre, de commenter et de critiquer ce qui vient d'être raconté, de faire souvent passer la forme avant le contenu et de prendre ainsi une distance certaine, souvent ironique, par rapport aux «côtés obscurs de l'âme humaine»<sup>38</sup>. Non que ceux-ci soient délibérément ridiculisés! L'histoire de l'anachorète Sérapion, décédé voici plusieurs siècles, mais auquel s'est identifié sans retour le pauvre comte P., est là pour rappeler l'obsession de la folie qui avait présidé d'abord à la fameuse lettre adressée à madame Marc et ensuite à la rédaction tant des *Elixiere des Teufels* que de nombreux récits des *Nachtstücke*:

*«Dann aber behaupte ich meinerseits, dab mich wenigstens bei einem Menschen, der eben auf solche Weise wahnsinnig, wie dein Serapion, die innere Angst, ja das Entsetzen nie verlassen würde. Schon bei deiner Erzählung (...) standen mir die Haare zu Berge. Es wäre heillos, wenn der Gedanke dieses glücklichen Zustandes Wurzel fassen im Gemüt, und dadurch den wirklichen Wahnsinn herbeiführen könnte. Nie hätte ich mich schon deshalb Serapions Umgange hingegeben, und dann ist noch außer der geistigen Gefahr die leibliche zu fürchten, dab, wie der französische Arzt Pinel häufige*

---

(38) Ainsi, dans *Die Fermate* («Le Point d'orgue»), le narrateur Théodore qui, quatorze ans plus tard, mûri par la vie, a rencontré la bien-aimée de sa jeunesse, commente-t-il avec humour les dangers de se marier avec son anima: «*Es ist aber das Erbteil von uns Schwachen, dab wir, an der Erdscholle klebend, so gern Überirdisches hinabziehen wollen in die irdische ärmliche Beengtheit. So wird die Sängerin unsere Geliebte - wohl gar unsere Frau! - Der Zauber ist vernichtet, und die innere Melodie, sonst Herrliches verkündend, wird zur Klage über eine zerbrochene Suppenschüssel oder einen Tintenfleck in neuer Wäsche.*» (Vol. 5, o.c., p. 83). Trad. Béguin, Vol. 2, o.c., p. 58: «*Mais tel est le destin des faibles êtres que nous sommes: bien que collés à notre glèbe, nous aimons plus que tout attirer le surnaturel dans les misérables limites de notre existence terrestre. Ainsi la cantatrice devient notre bien-aimée... parfois même notre femme! Le charme est rompu et cette mélodie, qui chantait en nous et laissait entrevoir de merveilleuses promesses, se transforme en plainte au sujet d'une soupière cassée ou d'une tache d'encre sur du linge neuf.*» On mesure le chemin parcouru depuis la nouvelle tragique des *Nachtstücke*, intitulée *Die Jesuiterkirche zu G.* («L'Église des Jésuites à G.»).

*Fälle anführt, von fixen Ideen Befallene oft plötzlich in Tobsucht und wie ein wütendes Tier alles um sich her morden.»<sup>39</sup>*

Toutefois, la volonté formelle se fait à présent plus explicite, la recherche d'un équilibre entre la vision intérieure et sa traduction extérieure sous forme littéraire étant proclamée bien haut comme principe cardinal de la «nouvelle façon». Il s'agit du *Serapiontisches Prinzip* ou «principe de Sérapion», appelé ainsi de manière assez paradoxale d'après le patron du club, un dément pourtant, si abîmé dans son monde intérieur qu'il est incapable de statuer dorénavant une réalité extérieure<sup>40</sup>. À la différence de leur patron, les frères Sérapion sont bel et bien conscients de la dualité fondamentale de toute réalité. Aussi se réclament-ils de l'observation clinique et de la réflexion critique:

---

(39) *Die Serapionsbrüder*, Vol. 5, o.c., p. 30. Traduction proposée: «Quant à moi, je prétends que l'angoisse, voire l'épouvante ne me quitterait plus si je devais rencontrer un homme atteint d'une démence pareille à celle de ton Sérapion. Durant le récit déjà (...), j'en avais les cheveux qui se dressaient sur la tête. Il serait funeste que la pensée de cet état bienheureux ne s'implante dans l'être, pour déclencher ensuite la démence véritable. C'est pourquoi je ne me serais jamais aventuré à fréquenter Sérapion, sans parler de cet autre danger, non plus seulement psychique, mais aussi physique dont le médecin français Pinel rapporte de nombreux exemples: il arrive souvent que des gens obsédés par des idées fixes se transforment en fous furieux et tuent tout ce qu'ils voient autour d'eux.»

(40) Ibidem, p. 26: (Sérapion à Cyprien) «*Ich bilde mir nur ein, das vor mir im äußeren Leben wirklich sich ereignen zu sehen, was sich nur als Geburt meines Geistes, meiner Phantasie gestalte. (...) Ist es nicht der Geist allein, der das, was sich um uns her begibt in Raum und Zeit, zu erfassen vermag? (...) Ist es nun also der Geist allein, der die Begebenheit vor uns erfabt, so hat sich das auch wirklich begeben, was er dafür anerkennt.*» Traduction proposée: «J'imagine seulement voir se passer véritablement devant moi, dans la vie extérieure, ce qui ne prend forme qu'en tant que produit de mon esprit, de mon imagination. (...) L'esprit n'est-il pas seul à même de concevoir ce qui se passe autour de nous dans le temps et dans l'espace? (...) Si l'esprit est bien le seul à concevoir l'événement qui s'est produit, alors ce qu'il reconnaît comme tel s'est vraiment passé.» W.PREISENDANZ a très pertinemment remarqué que seuls deux types de gens ne connaissaient pas la dualité de la réalité ou «loi de la duplicité»: les fous, qui ne reconnaissent pas de monde extérieur, et les véritables philistins, dont la vie intérieure n'est que le reflet des processus extérieurs.» («Eines matt geschliffenen Spiegels dunkler Widerschein - E.T.A. Hoffmanns Erzählkunst», in *Wege der Forschung*, Vol. 486, 1964, pp. 270-291; p.279).

«Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt, laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen, recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äubere Leben zu tragen.»<sup>41</sup>

Plusieurs nouvelles possèdent en commun de présenter au protagoniste un «double» négatif, soit en chair et en os, soit par le biais d'une histoire rapportée: par exemple, la rencontre du fou Nettelmann sert d'avertissement à l'adolescent Marzell dans le *Fragment aus dem Leben dreier Freunde* («Fragment de la Vie de trois amis»), de même que celle du peintre dément Berklinger le fait pour l'écrivain Traugott dans *Der Artushof* («La Cour d'Artus») ou encore le sort du chevalier Menars, possédé par la passion du jeu, pour le jeune Siegfried dans *Spielerglück* («Le Bonheur au jeu»). Ce procédé sera appliqué à un véritable *Doppelgänger* dans le grand roman d'Hoffmann, le fameux *Kater Murr* («Le Chat Murr») (1820-1822), en la personne du peintre fou Ettliger, double négatif du génial maître de chapelle Kreisler. Ces personnages inquiétants renvoient tous à leur modèle Sérapion. Traugott et Siegfried, eux, ne

---

(41) Ibidem, p. 62. Traduction proposée: «Que chacun s'assure d'avoir vraiment vu ce qu'il s'est proposé de raconter, avant d'oser le divulguer. Que chacun s'efforce au moins le plus sérieusement possible de percevoir sous toutes ses formes, couleurs, ombres et lumières, l'image qui a surgi dans son monde intérieur, pour ensuite, dès qu'il en sera totalement imprégné, la représenter dans le monde extérieur. » Rien n'est donc plus faux qu'un certain cliché tenace selon lequel Hoffmann a produit ses meilleurs contes sous l'influence de l'alcool. D'ailleurs, dans un autre passage des *Serapionsbrüder*, l'auteur a lui-même dénoncé toute création artistique effectuée sans le concours vigilant de la raison: «*Wer weiß es denn nicht, daß jeder auf diese, jene Weise erregte Seelenzustand zwar einen glücklichen genialen Gedanken, die aber ein in sich gehaltenes, geründetes Werk erzeugen kann, das eben die größte Besonnenheit erfordert.*» (Vol. 8, o.c., p. 275) Traduction proposée: «Qui ne sait donc pas que l'état d'esprit suscité de la sorte n'engendrera jamais une oeuvre parfaite et harmonieuse, prix au contraire de la plus grande lucidité?» Une récente biographie d'Hoffmann s'attache entre autres à démontrer la fausseté d'un cliché malheureusement encore trop répandu: E. KLESSMANN, *E.T.A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1988, 592pp.

partagent pas leur tragique destin, car ils reconnaissent la duplicité de la réalité selon le principe de Sérapion.<sup>42</sup>

Seule note discordante dans un recueil au ton général beaucoup plus optimiste, *Die Bergwerke zu Falun* («Les Mines de Falun»), où le héros écoute une voix intérieure<sup>43</sup> qui le pousse au suicide, à la réunion avec la mystérieuse reine de la mine, malgré les tentatives salvatrices de sa bien-aimée Ulla. L'issue fatale rappelle la victoire d'Olympia sur Clara dans «L'Homme au sable».. Cependant, pour dissiper l'atmosphère oppressante causée par cette histoire, Lothaire, fidèle au principe de l'alternance propre au recueil, racontera ensuite un allègre conte pour enfants, *Nussknacker und Mäusekönig* («Casse-Noisette et le Roi des Souris») qui, outre cette fonction essentielle au sein des *Serapionsbrüder*, a pour but, ainsi que le second, intitulé *Das fremde Kind* («L'Enfant étranger»), de mettre en garde l'enfant devant la perte de son imagination en l'aliénant au profit de jouets mécaniques et donc «artificiels», un thème qui n'a guère perdu de son actualité...

Enfin, les *Serapionsbrüder* contiennent aussi quelques récits où le motif du double subit ce que l'on pourrait appeler une «inflation». Dans *Meister Martin, der Kufner und seine Gesellen* («Maître Martin le tonnelier, et ses apprentis»), Hoffmann introduit inutilement un troisième compagnon et croit bon de donner à Rosa, la femme que se

---

(42) Ainsi, il est dit de Traugott, par exemple, que contrairement à Berklinger, «*in ihm wohnt der geheimnisvolle Zauber des Lichts, der Farbe, der Form, und so vermag er, was sein inneres Auge geschaut, festzubannen, indem er es sinnlich darstellt.*» (*Der Artushof*, Vol. 5, o.c., p. 175) Trad. Béguin, Vol. 2, p. 101: «c'est en lui-même que réside la mystérieuse magie des formes, des couleurs et de la lumière, et il lui est donné de fixer ses visions intérieures en lui prêtant une apparence sensible.»

(43) Dans l'excellent «récit policier» *Das Fräulein von Scuderi*, une même voix intérieure, pareille à celle de Satan, sera à l'origine d'un dédoublement de personnalité. L'orfèvre parisien René Cardillac commettra crime sur crime en vue de récupérer les oeuvres qu'il a produites et qu'il vient de vendre à ses clients. Son forfait accompli, il redevient le paisible artiste qu'il a toujours été: «*Dies getan, fühlte ich eine Ruhe, eine Zufriedenheit in meiner Seele, wie sonst niemals. Das Gespenst war verschwunden, die Stimme des Satans schwieg.*» (Vol. 7, o.c., p. 214) Traduction proposée: «Je sentis alors un calme, une paix de l'âme comme jamais auparavant. Le spectre avait disparu, Satan se taisait.»

disputent âprement les deux premiers, un sosie qui apaisera le troisième<sup>44</sup>. La mise en scène du double à des fins thérapeutiques reprend, dans *Signor Formica*, un procédé déjà éprouvé dans «Le coeur de pierre» et annonce l'une des oeuvres les plus brillantes d'Hoffmann, *Prinzessin Brambilla* («La Princesse Brambilla»). Enfin, dans *Die Brautwahl* («Le Choix d'une fiancée»), le motif ne remplit pas d'autre fonction que celle d'amuser le lecteur<sup>45</sup>.

\*

*Prinzessin Brambilla* (1820) se présente sous la forme d'un «capriccio», mot que l'auteur considère comme un synonyme de «conte» et dont il situe l'action en grande partie au sein de l'âme humaine<sup>46</sup>. En effet, il s'agit pour l'acteur Giglio Fava, à la dualité inscrite avec humour dans le nom<sup>47</sup>, de reconnaître en lui le domaine illimité de l'imagination et de se libérer ainsi du monde étriqué dans lequel le tient enfermé son faux mentor, l'abbé Chiari, auteur de mauvaises tragédies. Il se verra aidé par le prince Bastianello di

---

(44) Fait piquant, le commentaire de Lothaire se fait très critique au sujet de l'économie de la nouvelle: «*Konrad mit seiner Rosa [kommt] zuletzt doch nur lediglich hinzu, damit Friedrichs Hochzeitstafel recht anmutig und glänzend anzuschauen sein möge (...) es bleiben (...) nur Bilder, die niemals Situationen in lebendiger Bewegung werden können, wie sie die Erzählung des Dramas verlangt*» (Vol. 6, o.c., p. 246). Traduction proposée: «En fin de compte, Conrad et Rosa ne sont là que pour agrémenter et rehausser les noces de Friedrich (...) mais il ne s'agit que de tableaux, jamais de situations animées par la vie, comme le veut l'action du drame.»

(45) Rentrant chez lui passablement éméché, le secrétaire Tusmann, un brave philistin, rencontre soudain son double: *Die Brautwahl*, Vol. 7, o.c., p. 54: «*Aber sowie ich, den herausgezogenen Hausschlüssel in der Hand, an meine Haustür gelange, stehe ich, - ja ich selbst - schon vor derselben und schaue mich wild an mit denselben groben Augen, wie sie in meinem Kopf befindlich.*» Trad. Béguin, Vol. 3, o.c., pp. 41/42: «Mais je suis à peine arrivé devant ma porte, ma clef toute prête en main, que je m'arrête devant... oui, moi-même, je m'aperçois en train de me regarder comme un hurluberlu, avec ces mêmes grands yeux noirs que tu vois sur ma figure.»

(46) *Prinzessin Brambilla*, Vol. 10, o.c., pp. 66/67.

(47) «Giglio» désigne en italien le «lys» et «Fava» la «fève»; le premier terme symbolise le Moi supérieur du protagoniste et donc le but de sa quête identitaire, le second son Moi inférieur, prisonnier de la sordide réalité.

Pistoja, alias Celionati<sup>48</sup>, qui entend faire renaître dans toute sa verve la *Commedia dell'Arte*. Jusqu'à présent, en raison de sa fatuité, Giglio n'avait jamais joué qu'un seul rôle: le sien. Il apprendra, grâce à la magie débridée du carnaval à revêtir plusieurs masques, bref à se dédoubler comme doit le faire tout acteur véritable. Tel était d'ailleurs le conseil que donnait Hoffmann aux acteurs débutants dans un écrit théorique intitulé *Die seltsamen Leiden eines Theaterdirektors* («Les étranges Souffrances d'un directeur de théâtre»):

*«Nun ist aber wohl zu beachten, dab eben das Zur-Schautragen der eignen individuellen Person gerade der gröbste Fehler des Schauspielers ist. (...) Im Traum schaffen wir fremde Personen, die sich gleich Doppeltgänger mit der treusten Wahrheit, mit dem Auffassen selbst der unbedeutendsten Züge darstellen. Über diese geistige Operation, die der uns selbst dunkle geheimnisvolle Zustand des Träumens uns möglich macht, muß der Schauspieler mit vollem Bewußtsein, nach Willkür gebieten, mit einem Wort, bei dem Lesen des Gedichts die von dem Dichter intendierte Person in jener lebendigsten Wahrheit hervorrufen können. (...) Das gänzliche Verleugnen oder vielmehr Vergessen des eignen Ichs ist daher gerade das erste Erfordernis der darstellenden Kunst.»<sup>49</sup>*

La bien-aimée de Giglio, Giacinta, suivra la même évolution. Comme dans «Le Vase d'or», un mythe de référence, celui du roi Ophioch et de la reine Liris, servira de modèle identitaire aux deux

---

(48) On reconnaît ici le schéma dualiste opposant le bon au mauvais mentor, déjà présent dans «Le Vase d'or» où l'archiviste Lindhorst et la sorcière se disputent l'âme de l'étudiant Anselme.

(49) *Die seltsamen Leiden eines Theaterdirektors*, Vol. 4, o.c., pp. 35/36. Traduction proposée: «Il faut cependant bien comprendre qu'en mettant en avant sa propre petite personne, l'acteur commet précisément la plus grossière des fautes. (...) Quand nous rêvons, nous créons des personnes étrangères qui, tels des doubles, se présentent à nous sous l'apparence de la vérité la plus fidèle et ce jusque dans ses traits les plus infimes. Cette opération de l'esprit, que nous apprend le mystérieux état du rêve, obscur à nos propres yeux, l'acteur doit la maîtriser à son gré, en toute lucidité, bref, quand il lit un poème, il doit pouvoir ressusciter dans toute sa vérité première la personne qu'avait en vue le poète. (...) Aussi le reniement total ou plutôt l'oubli du Moi constitue-t-il le premier précepte de l'art dramatique.»

jeunes gens qui passeront par les trois stades déjà décrits ci-dessus (inconscience, conscience malheureuse, conscience supérieure). Au terme de leur quête, ils deviendront ce qu'ils avaient de tout temps été destinés à être: prince et princesse, c'est-à-dire de véritables virtuoses de l'art dramatique, capables d'interpréter n'importe quel rôle, puisqu'ils ont vaincu leur petit Moi misérable et égoïste en produisant des doubles ironiques d'eux-mêmes. Fait capital, le motif du double s'est inversé ici en son contraire car, loin d'inspirer la terreur, il représente l'humour salvateur, que le peintre allemand Reinhold n'hésite pas à qualifier d' «humour allemand»:

«(...) so ist die *Urdarquelle*<sup>50</sup> (...) nichts anders, als was wir Deutschen Humor nennen, die wunderbare, aus der tiefsten Anschauung der Natur geborne Kraft des Gedankens, seinen eignen ironischen Doppeltgänger zu machen, an dessen seltsamlichen Faxen er die seinigen und (...) die Faxen des ganzen Seins hienieden erkennt und sich daran ergötzt.»<sup>51</sup>

La prise de conscience de sa propre duplicité, comme de celle de toute réalité, constitue le préalable à l'évolution vers l'attitude humoristique que doit atteindre l'acteur de qualité. Ce dernier exercera à son tour une influence libératrice sur le public, observateur attentif du processus alchimique par lequel se libère le double et naît l'humour:

---

(50) La traduction littérale de *Urdarquelle* est, bien sûr, la «source d'Urda». Mais le préfixe *ur-* signifie «primordial» et le préverbe *dar-*, que l'on rencontre par exemple dans *darstellen* (= représenter), exprime l'extériorisation; le conte inséré dans *Prinzessin Brambilla* remplit la fonction de récit «exemplaire», balisant l'itinéraire initiatique des deux héros du *capriccio*; il s'agit en quelque sorte d'une «source primordiale» à laquelle doivent s'abreuver les «acteurs» pour exceller dans leur art. Aussi peut-on être tenté de traduire un nom propre qui, de toute façon, n'évoque strictement rien pour un lecteur français. Je propose «la source de Primactée».

(51) *Prinzessin Brambilla*, o.c., pp. 63/64. Traduction proposée: «(...) ainsi, la source de Primactée n'est (...) rien d'autre que ce que nous autres Allemands, nous appelons «humour», la merveilleuse force de la pensée, issue de la contemplation la plus profonde de la nature, qui nous permet de créer notre propre double ironique, dont nous identifions en nous-mêmes, pour notre plus grand plaisir, l'étrange bouffonnerie et (...) la bouffonnerie de tout ce qui existe ici-bas.»

«*In der kleinen Welt, das Theater genannt, sollte nämlich ein Paar gefunden werden, das nicht allein von wahrer Phantasie, von wahrem Humor beseelt, sondern auch imstande wäre, diese Stimmung des Gemüts objektiv, wie in einem Spiegel zu erkennen und sie so ins äubere Leben treten zu lassen, dab sie auf die grobe Welt, in der jede kleine Welt eingeschlossen, wirke wie ein mächtiger Zauber. So sollte, wenn ihr wollt, wenigstens in gewisser Art das Theater den Urdarbronnen vorstellen, in den die Leute gucken können.*»<sup>52</sup>

Jamais Hoffmann n'avait pris une telle distance humoristique à l'égard de sa création, et particulièrement vis-à-vis du motif du double, destiné à créer cette distance, en élargissant le champ de l'imagination tout en revenant finalement à celui du réel, à la grande différence du «Vase d'or».

Dans le dernier grand conte d'Hoffmann, *Meister Floh* («Maître Puce») (1822), l'ancrage de plus en plus net dans la réalité devait s'accompagner d'une féroce parodie des *Schwärmer* ou «romantiques échevelés». C'est l'époque où bat son plein la *Demagogenverfolgung*, la poursuite des «démagogues» ou libéraux (souvent nationalistes) orchestrée par la police de Metternich: le juge Hoffmann se montrera le défenseur intègre et courageux des droits de l'homme. Il ira jusqu'à prendre parti en chargeant dans son *Meister Floh* un agent de la répression, qu'il surnommait Knarrpanti. Les derniers mois de sa vie se trouveront assombris par les tracasseries policières qui s'ensuivront. Le protagoniste du conte, Peregrinus Tyss, finit par renoncer au paradis (artificiel) que lui promettait la princesse Gamaheh pour se retirer dans une idylle bien plus réelle, qui n'a rien d'une vue de l'esprit<sup>53</sup>. Si, après un voyage au centre de lui-même,

---

(52) Ibidem, p. 138; Traduction proposée: «Dans ce petit monde qu'on appelle théâtre, il fallait en effet trouver un couple, non seulement animé d'une imagination véritable, mais en outre capable de reconnaître cette disposition de l'humeur de façon objective, comme en un miroir, pour la projeter ensuite dans le monde extérieur; cette disposition pourrait ainsi agir tel un charme puissant sur le vaste monde au sein duquel se trouve enchâssé tout monde plus petit. En d'autres mots, le théâtre devait représenter en quelque sorte la source de Primactée, où les gens peuvent se mirer.»

(53) *Meister Floh*, Vol. 10, o.c., p. 284.



Peregrinus a été rendu au monde extérieur pour garder désormais le sens de la duplicité fondamentale de la réalité, son ami d'enfance, Georg Pepusch<sup>54</sup>, a accompli le chemin inverse, funeste quant à lui<sup>55</sup>. Le héros s'éveille à la vraie vie parce que son amour pour un Autre véritable l'a arraché à un solipsisme aliénant. La leçon du conte est tirée par le mentor de Peregrinus, Maître Puce, dont l'humour égale au moins celui qui préside à *Prinzessin Brambilla* et qui se rapporte à une phobie désormais révolue, celle du dédoublement de personnalité:

*«Ich weiß ferner nicht recht, was Ihr Wunder nennt, schätzbarster Herr Peregrinus, oder auf welche Weise Ihr es vermöget, die Erscheinungen unseres Seins, die wir eigentlich wieder nur selbst sind, da sie uns und wir sie wechselseitig bedingen, in wunderbare und nicht wunderbare zu teilen. (...) Das Drolligste bei der Sache ist, daß Ihr Euch selbst spalten wollt in zwei Teile, von denen einer die sogenannten Wunder erkennt und willig glaubt, der andere dagegen sich über diese Erkenntnis, über diesen Glauben gar höchlich verwundert.»*<sup>56</sup>

- 
- (54) Georg Pepusch fait figure de double négatif du protagoniste. C'est lui qui constate son propre échec, face à la réussite de son double: *«Hätten wir denn nicht unsere Rollen getäuscht, und ich begänne mit der Selbstmystifikation und hantierte mit dummen Kindereien in dem Augenblick, da du aus deiner kindischen Fabelwelt heraustrittst in das wirklich rege Leben?»* (Ibidem, p. 263). Traduction proposée: «N'aurions-nous donc pas inversé les rôles? Ne commencerais-je pas à me mystifier et à m'occuper d'enfantillages alors que toi, tu sors du monde des tables pour entrer dans la vie véritablement animée?»
- (55) Ibidem, p. 281: *«O Pepusch (...), dein verstörtes, zerrissenes Gemüt durchdringt kein reiner Lichtstrahl der wahrhaften Liebe!»* Traduction proposée: « Oh Pepusch (...), ton âme perturbée et déchirée n'est plus traversée par les rayons purs de l'amour véritable!» En effet, l'amour que nourrit Pepusch pour la princesse Gamaheh ressemble à celui de Nathanaël pour Olympia, dans «L'Homme au sable». La fin du conte ne laisse planer aucun doute à ce sujet: *«Peregrinus gewahrte Dörtje Elverdink, die erstarrt auf einem Lehnstuhl sab und deren zusammengeschrumpftes Gesicht einer Leiche zu gehören schien, die bereits im Grabe gelegen. (...) Ebenso erstarrt saba vor ihm auf Lehnstühlen Pepusch, Swammerdamm und Leuwenhoeck.»* (Ibidem, p. 282). Traduction proposée: «Peregrinus avisa Dörtje Elverdink, assise dans un fauteuil, l'air pétrifié, le visage fripé comme celui d'un cadavre reposant déjà dans la tombe. (...) Devant lui, dans d'autres fauteuils, Pepusch, Swammerdamm et Leuwenhoeck avaient l'air tout aussi pétrifié.»
- (56) Ibidem, p. 243. Traduction proposée: « Je ne sais pas vraiment ce que vous entendez par

Ainsi, le dernier grand conte d'Hoffmann, écrit dans la foulée de *Prinzessin Brambilla*, prend-il le contre-pied du premier, «Le Vase d'or»: la fuite hors de la réalité dans un monde idéal s'inverse dans une approbation résolue de la réalité. Le romantique se perd dans sa subjectivité débridée et finit sa vie comme un automate; seul celui qui est parvenu à sortir du monde du rêve tout en ayant percé à jour la duplicité de la réalité, réussit à atteindre l'équilibre harmonieux entre l'intérieur et l'extérieur.

\*

Au cours de ses dernières années, sous l'influence de ses amis Kunz et Speyer ainsi que de Fanny Tarnow, femme écrivain alors célèbre, Hoffmann fut amené à se rappeler la désastreuse époque de Bamberg. Dans une lettre à Speyer, datée du 1 mai 1820, il jeta un regard rétrospectif sur ce «temps des plus maudits», ajoutant que, si les blessures se trouvaient à présent «cicatrisées», il ne comprenait toujours pas comment il avait pu «surmonter ces dures épreuves»<sup>57</sup>. La nouvelle du divorce de Julia Marc avec Gröpel ravive ses souvenirs: il s'exprime alors en des termes qui rappellent ceux de la fameuse lettre à madame Marc:

*«(...) schwer fiel es in meine Seele, wie tief die Ahnung alles Entsetzlichen damals aus meinem eignen Ich aufgestiegen, wie ich mit der Rücksichtslosigkeit, ich möchte sagen mit dem glühenden Zorn eines seltsamen Wahnsinns alles laut werden lieb, was in mir hätte*

---

'merveilleux', très cher Monsieur Peregrinus, ni comment vous pouvez qualifier tantôt de merveilleuses, tantôt de non merveilleuses, les manifestations de notre être, qui ne sont en fin de compte que nous-mêmes, vu qu'elles nous déterminent et vice-versa. (...) Le plus drôle dans tout cela, c'est que vous vouliez vous scinder vous-même en deux parties, dont l'une reconnaît lesdites choses merveilleuses, et y ajoute volontiers foi, mais dont l'autre s'étonne, voire s'émerveille de cette reconnaissance, de cette foi.»

(57) E.T.A. HOFFMANN, *Briefwechsel*, 3 volumes, éd. par F. Schnapp, Winkler, Munich, 1967/1969; Vol. 2, p. 246. Il reconnaît dans cette même lettre n'avoir pu gagner la distance nécessaire par rapport à ses démons qu'une fois établi à Berlin.

*schweigen sollen! - wie ich in dem Schmerz eigener Verletzung andere zu verletzen strebte!»<sup>58</sup>*

C'est sous l'emprise du souvenir de son brusque accès de folie qu'il rédigea son grand roman *Kater Murr* (1820-1822), malheureusement inachevé. Par rapport aux *Kreisleriana* des *Phantasiestücke*, c'est un Kreisler mûri, mais encore fragile, qui se démarque d'un double en proie à la pire des démences, le peintre Ettlinger qui, lui, n'a pas pu séparer l'art de la vie<sup>59</sup>. L'auteur se souvient qu'un tel destin a jadis menacé Kreisler, dont la guérison presque complète se marque maintenant par l'abandon de la peur du double:

*«Aber noch mehr als alles, er glaubte an sich selbst, verschwunden war jener gespenstische Doppelgänger, der emporgekeimt aus den Blutstropfen der zerrissenen Brust.»<sup>60</sup>*

Il est vrai que Kreisler connaît encore quelques moments de trouble, à nouveau incarnés par la figure du *Doppelgänger*. Ainsi, apercevant son reflet dans l'eau, il croit reconnaître son double dément Ettlinger. Mais à l'issue du dialogue qu'il mène alors avec lui, il s'écrie d'un ton résolu que son interlocuteur n'est «pas un vil

---

(58) Ibidem, p. 249. Traduction proposée: «(...) je me sentis accablé à la pensée que les pressentiments de toutes ces choses épouvantables avaient alors surgi de mon être, qu'un manque absolu de retenue, voire une fureur ardente me poussa à dire tout haut ce qui aurait dû se taire en moi! - Je me revis, égaré par la douleur de l'offense, chercher à en offenser d'autres!»

(59) *Kater Murr*, Vol. 9, o.c., p.152: «[Sie haben] das böse Beispiel des Herrn Leonhard Ettlinger vor Augen, der Musikant war und lieben wollte, wie die guten Leute, worüber sein schöner Verstand freilich etwas wacklicht werden konnte, aber ebendeshalb, mein' ich, war Herr Leonhard kein echter Musikant.» Traduction proposée: «[Vous avez] sous les yeux le mauvais exemple de monsieur Leonhard Ettlinger, un musicien qui voulait aimer, à l'instar de tout un chacun, mais sa belle intelligence s'en trouva quelque peu ébranlée. Je pense d'ailleurs que, pour cette raison même, monsieur Leonhard n'était pas un véritable musicien.» Un sort qu'Ettlinger partage dans l'oeuvre d'Hoffmann avec le peintre dément au nom presque homonyme, Berklinger, dans *Die Jesuiterkirche zu G.*

(60) Ibidem, p. 270. Traduction proposée: «Mais surtout, il croyait en lui; il avait disparu, ce double fantômatique, né du déchirement sanglant de son coeur.»

revenant» mais bien «le maître de chapelle Kreisler.»<sup>61</sup> Plus tard, il voit avec effroi se promener à côté de lui son double (*Ebenbild*), son propre moi: mais, grâce à l'explication de son mentor Abraham, il apprendra que ce reflet malvenu provenait d'un miroir concave placé dans les parages de sa maisonnette<sup>62</sup>.

L'explication rationaliste de la genèse de ces différents doubles banalise ainsi le motif en lui enlevant son caractère fondamentalement inquiétant. Il restait à en écrire la parodie. C'est ce que fit Hoffmann dans l'histoire contrapontique du brave philistin, le chat Murr, le repoussoir grotesque mais sympathique du maître de chapelle. L'expérience du dédoublement de personnalité vécue par le chat constitue un sommet de l'humour:

*«Da geriet ich in einen Zustand, der, auf seltsame Weise mein Ich meinem Ich entfremdend, doch mein eigentliches Ich schien. - Ich glaube mich verständlich und scharf ausgedrückt zu haben, so dab in dieser Schilderung meines seltsamen Zustandes jeder den die geistige Tiefe durchschauenden Psychologen erkennen wird.»*<sup>63</sup>

\*

Sollicité par les almanachs, Hoffmann ne cessa d'interrompre la rédaction du *Kater Murr*. Ses derniers récits portent souvent la marque de la rapidité et reprennent, des motifs déjà traités, sans pour autant les renouveler, si ce n'est sur le mode (auto)parodique. Moins présent que

---

(61) Ibidem, p. 159.

(62) Ibidem, P. 159.

(63) Ibidem, pp. 45/46. Traduction proposée: «Je sombrai dans un état où, fait bizarre, mon Moi devenait étranger à mon Moi, tout en paraissant être mon Moi véritable. - Je crois m'être exprimé de façon assez précise et sensée pour que chacun reconnaisse dans la description de cet état bizarre le psychologue à même d'explorer les profondeurs de l'âme.» On se rappellera le dédoublement de personnalité que connaît cet autre animal hoffmannien qu'est le chien Berganza (A. PRÉAUX, «E.T.A. Hoffmann, héritier romantique de Cervantès», o.c.). La différence essentielle réside ici dans le fait que toute l'action du chat se veut être un contrepoint humoristique à celle, sérieuse, de Kreisler. Il en résulte une ironisation du motif du double, absente dans le *Berganza*.

jadis, le motif du double ne fait pas exception. Le doute relatif à l'identité du marquis de la Pivardière, cru assassiné mais refaisant soudain surface, constitue la trame de la nouvelle policière *Die Marquise de la Pivardière* («La Marquise de la Pivardière»), qui renvoie explicitement à l'histoire alors récente de Martin Guerre<sup>64</sup>. L'entrée en scène de ce double présumé sème la plus grande confusion, entre autres chez la marquise qui reconnaîtra son mari au bout d'une longue lutte intérieure mettant à rude épreuve son amour pour le marquis. Le récit d'épouvante intitulé *Der Elementargeist* («L'Esprit élémentaire») est un cocktail littéraire composé de réminiscences des *Räuber* («Les Brigands») et du *Geisterseher* («Le Visionnaire») de Schiller, ainsi que de deux nouvelles d'Hoffmann, *Der Magnetiseur* («Le Magnétiseur») et *Der unheimliche Gast* («Un Sinistre visiteur»). Le motif du double y est associé à celui du pacte avec le diable<sup>65</sup> mais n'a d'autre fonction que de procurer des frissons de seconde main à un public berlinois avide de sensations fortes. La nouvelle intitulée *Die Doppeltgänger* («Les Doubles») reprend le thème des Ménechmes et de la comédie des erreurs en présentant deux personnes identiques, Deodatus Schwendy et Georg Haberland, rivaux en amour. Tous deux finiront par renoncer à la femme adorée au bout d'une intrigue superficielle, où le motif du double ne joue aucun rôle convaincant. On est loin des «Élixirs du diable». Enfin, dans une histoire assez rocambolesque, *Die Geheimnisse* («Les Mystères»), l'auteur a recours à son motif privilégié pour se parodier en personne: un certain Hff. rencontre soudain son double et court implorer l'aide de son ami, le docteur M., qui lui prescrit en riant un remède infailible: le punch! Hff. se trouve instantanément guéri de son autoscopie. Trait remarquable, le même punch d'où étaient sorties jadis les inquiétantes figures de doubles sert à présent à s'en débarrasser...

Ces derniers récits révèlent en fait une certaine usure du motif du

---

(64) *Die Marquise de la Pivardière*, Vol. 11, o.c., p. 47. On se rapportera au livre de N.Z. DAVIS, *Le retour de Martin Guerre*, Laffont, Paris, 1982. Notons que Balzac reprendra le motif initial dans son célèbre *Colonel Chabert*.

(65) *Der Elementargeist*, Vol. 11, o.c., p. 174.

double, déjà perceptible dans les *Serapionsbrüder*. Quoi d'étonnant? En quelque dix années, n'avait-il pas suffisamment servi?

\*

Au terme de ce survol malgré tout assez rapide de l'oeuvre d'un maître incontestable de la littérature fantastique occidentale<sup>66</sup>, on constate une évolution progressive, mais nette, du motif du double. En germe dans les *Phantasiestücke* sous la forme de la scission du moi (*Ich-Spaltung*), consécutive à la rupture brutale avec l'*anima* de l'auteur, Julia Marc, le motif se concrétise dans les «Élixirs du diable» en un premier effort d'objectivation, poursuivi dans le recueil des *Nachtstücke*. Celui des *Serapionsbrüder* érigea en principe le nécessaire équilibre entre vision intérieure et production artistique, précipitant l'objectivation sous le signe de la raison, puis de l'humour: le «caprice» *Prinzessin Brambilla* constitue à cet égard un aboutissement. Par la suite, le motif ne pouvait plus que s'affadir et se dévaloriser, comme dans certains récits de la fin, ou emprunter la voie du souvenir (dans le «Chat Murr») ou de l'autoparodie (dans «Les Mystères»).

Grâce à l'étude de l'évolution de ce motif privilégié dans l'oeuvre d'Hoffmann, on mesure mieux l'intérêt de la lecture chronologique: on évite ainsi de commettre un contresens tel que celui avancé en 1930 par W. Krauss, affirmant qu'Hoffmann avait eu conscience de créer subjectivement ses deux mondes antagonistes dans *Prinzessin Brambilla*, mais que dans la plupart de ses autres oeuvres il n'en était plus (*nicht mehr*) conscient<sup>67</sup>. À la lumière du développement retracé ci-dessus, il convient de remplacer ce *nicht mehr* par un *noch nicht* ou «pas encore»... De même, le germaniste Mayer notait dès 1980 qu'il

---

(66) Pour une analyse plus détaillée (e.a. des différentes oeuvres), je me permets de renvoyer le lecteur à ma thèse inédite intitulée *Das Doppelgängermotiv in der deutschen Romantik*, Université Libre de Bruxelles, 1985 (le chapitre sur E.T.A. Hoffmann compte 276 pages, notes comprises).

(67) W. KRAUSS, *Das Doppelgängermotiv in der deutschen Romantik*, Berlin, 1930 - *Germ. Studien*, 99, p. 95.

fallait prendre avec précaution l'hypothèse largement partagée selon laquelle le sort final de Kreisler dans le *Kater Murr*, roman inachevé, était d'évoluer vers une démence inéluctable<sup>68</sup>, une hypothèse qui, au vu de ce qui précède, s'avère définitivement erronée: Hoffmann s'est guéri de ses propres fantasmes grâce à l'écriture, en ayant recours à un motif qu'il a épuisé jusqu'à la corde. L'humour devait l'emporter en définitive. Par conséquent, l'oeuvre d'E.T.A. Hoffmann est loin de se réduire à la définition lapidaire de Heine, qui a malheureusement fait école: elle n'est en rien «un seul cri d'angoisse en vingt volumes»...

---

(68) H. MAYER, «Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns», in *Romantikforschung seit 1945*, éd. par K. Peter, Verlagsgruppe Athenäum, Königsberg/TSs., 1980, pp. 116-144; p. 135.