

## Hoffmann, la musique et la France

Comment ne pas évoquer la personne d'E.T.A. Hoffmann lorsqu'on s'interroge sur les possibles affinités entre les langages littéraire et musical ? Hoffmann est en effet l'un des rares créateurs – si ce n'est le seul – à avoir accordé une égale importance à ces deux domaines artistiques, les lettres et la musique. On objectera qu'il existe d'autres compositeurs ayant eux aussi fait preuve d'un talent littéraire non négligeable. Schumann, par exemple, qui suit en quelque sorte un chemin inverse de celui de Hoffmann, dans la mesure où c'est plutôt la figure du poète qui progressivement s'estompe derrière celle du compositeur ; ou encore Berlioz, dont les talents d'homme de lettres sont maintenant tout à fait reconnus. Schumann et Berlioz, cependant, sont avant tout des musiciens, et ont toujours été considérés comme tels ; Hoffmann, quant à lui, manifeste plutôt une vocation artistique à facettes multiples : compositeur, chef d'orchestre, metteur en scène, décorateur, dessinateur, peintre, dramaturge, conteur... Ce sont sans doute les vocations de compositeur et d'homme de lettres qui lui tinrent le plus à cœur, mais on peut dire assurément que la consécration de Hoffmann en tant qu'écrivain est le fait du public et de la postérité, bien plus qu'elle ne résulte d'un choix personnel. Certes, au fil des ans, Hoffmann semble abandonner la composition musicale au profit de l'écriture littéraire : sa dernière œuvre musicale d'envergure, l'opéra *Ondine*, est créée en 1814, alors que la plupart de ses grands textes restent à paraître (les *Fantaisies dans la manière de Callot* sont publiées de 1813 à 1815, les *Contes Nocturnes* de 1816 à 1817, le *Chat Murr* ou *Les Frères de Saint-Sérapion* de 1819 à 1821). C'est qu'il prend sans doute progressivement conscience que son génie d'écrivain l'emporte décidément sur son talent de musicien. Hoffmann, cependant, a-t-il jamais cessé de composer ? Lorsqu'il écrit, en effet, son inspiration est tout autant *musicale* que *fantastique*, et l'on est en droit de penser que l'art du conteur, bien souvent, prolonge celui du compositeur, en prenant appui sur un *medium* certes différent, mais avec une finalité, une puissance d'évocation absolument comparables.

On ne peut dès lors que s'interroger sur la nature des liens entre littérature et musique au sein de l'œuvre de Hoffmann. Les questionnements peuvent porter sur ses œuvres musicales : la littérature contribue-t-elle à les enrichir ? Influe-t-elle sur le sujet de ses opéras ? Y a-t-il une trame narrative qui sous-tend sa musique instrumentale ? Hoffmann compose-t-il, goûte-t-il la musique à programme ? Mais ils peuvent aussi concerner ses écrits littéraires : en quoi la musique,

l'élément musical transparaissent-ils dans les textes de l'auteur ? Hoffmann a-t-il écrit des critiques musicales ? Ont-elles une qualité littéraire ? Y a-t-il un lien entre la veine musicale et la veine fantastique de l'auteur ? Peut-on parler d'une forme d'écriture musicale chez Hoffmann ?

Il n'est pas possible d'apporter ici une réponse développée à chacune de ces questions : nous n'aborderons pas, notamment, les œuvres musicales de Hoffmann – sur lesquelles une véritable étude reste à faire... –, mais nous centrerons notre propos sur ses écrits littéraires à thématique musicale, en montrant tout d'abord dans quel contexte artistique et culturel ils s'inscrivent, puis en mettant au jour leur singularité et leur richesse ; en cherchant, enfin, l'influence qu'ils eurent sur les lettres et la musique françaises du XIX<sup>e</sup> siècle.

## E. T. A. HOFFMANN ET LA MUSIQUE : UNE VOCATION DOUBLE

### 1. Musique et langue des origines

« *Le Poète et / ou le compositeur* » ?

D'emblée, Hoffmann manifeste donc une double passion, pour les lettres autant que pour la musique – et sans doute même plus pour la musique que pour les lettres. Or pourquoi choisir entre ces deux vocations ? Certainement pas pour des raisons pratiques, son confort matériel lui étant assuré par sa carrière de juriste. La préséance que Hoffmann accorde finalement aux lettres s'apparente plutôt à un renoncement, tant la musique semble sous-tendre son existence entière : ne fait-il pas d'ailleurs de Johannès Kreisler, son double romanesque, un pur être de musique, dans les veines duquel circulent non pas du sang mais des notes<sup>1</sup>, et qui, dès lors qu'il entend une musique sublime, semble perdre son identité d'être humain pour se confondre avec l'œuvre qu'il écoute<sup>2</sup> ?

Mais renoncer – en partie – à la musique, le plus parfait de tous les arts, sera peut-être finalement moins douloureux qu'on ne pouvait le croire : pour Hoffmann en effet, les différentes formes de langages artistiques forment comme les rayons d'un même faisceau lumineux, celui qui donne au quotidien la lumière, les couleurs de la poésie, c'est-à-dire d'une réalité autre, supérieure, fantastique, perceptible par les seuls élus, les initiés, les *Serapionsbrüder*. C'est le fait de renouer même sporadiquement avec un idéal perdu, une langue des origines idéale, une *Ursprache*, qui

---

<sup>1</sup> *Le Chat Murr*, Paris, Éditions Phébus, coll. « Verso », 1988, p. 128.

<sup>2</sup> « L'Ennemi de la musique » (« Kreisleriana », traduction Albert Béguin, in *Les Romantiques allemands*, vol. I, éd. Maxime Alexandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963), p. 957.

donne à ce faisceau, à ces langages artistiques tout leur éclat ; et pour bien comprendre d'une part l'originalité de la pensée de Hoffmann – telle que nous la découvrons dans le recueil des « Kreisleriana », son œuvre littéraire à thématique musicale la plus importante –, mais aussi le fait que cette pensée s'inscrive dans un cheminement culturel et historique précis, il n'est sans doute pas inutile de rappeler le contexte dans lequel cette pensée prend corps dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle.

### *Des Lumières au Romantisme*

En cherchant à comprendre l'évolution de l'humanité, les penseurs du siècle des Lumières sont naturellement conduits à s'interroger sur son origine. Cette interrogation se prolongera jusqu'au tournant du siècle, en revêtant la forme d'une quête relevant soit d'une entreprise historique et scientifique, soit du mythe, avec l'évocation nostalgique d'un Âge d'or irrémédiablement perdu. Cette quête des origines transparaît dans le titre de plusieurs ouvrages : *Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac, *Discours sur l'origine de l'inégalité* de Rousseau, ou en Allemagne, certaines œuvres de Herder : *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (*Le Plus Ancien Document sur l'histoire du genre humain*), et surtout la *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (*Traité sur l'origine de la langue*), parue en 1772 et portant presque le même titre que l'ouvrage posthume de Rousseau : *Essai sur l'origine des langues* (1781). Comme Rousseau, Herder refuse d'inscrire l'homme dans une histoire sous-tendue par la notion de progrès, dont la civilisation contemporaine constituerait le sommet. Non seulement l'histoire ne s'écrit pas selon une courbe nécessairement et uniformément ascendante, mais c'est même dans une lointaine *Urwelt* ou *Urzeit* que Herder cherche et retrouve la pureté originelle dont le monde actuel est dépourvu. S'opposer à la notion de progrès continu, c'est tendre à renouer avec une forme de poésie authentique, à retrouver ses racines vivantes au-delà des siècles de pâles imitations qui l'ont dénaturée. D'où l'intérêt manifesté par Herder pour la poésie populaire, les *Volkslieder* qui, pour les *Stürmer* ou les Romantiques (Tieck, les frères Grimm, ou Arnim et Brentano, auteurs du recueil de chansons populaires : *Des Knaben Wunderhorn* que Mahler mettra en musique), constitueront une riche source d'inspiration.

Cette quête d'un art authentique, naturel, se double chez Herder d'une réflexion sur l'origine du langage, qui le mène tout d'abord à réfuter l'idée d'un principe premier d'ordre divin<sup>3</sup>, pour montrer ensuite en quoi la langue première, naturelle, exclusivement orale bien sûr, se

---

<sup>3</sup> Cf. Johann Gottfried Herder, *Traité de l'origine du langage*, traduction Denise Modigliani, Paris, PUF écriture, 1992. Herder s'oppose ainsi à plusieurs reprises explicitement à J. P. Süssmilch dont la *Preuve que l'origine du langage humain est divine* était parue en 1766.

confondait avec l'expression des sensations, des sentiments, des passions. Cette préséance accordée à la *phonè* sur la *graphè* (ou ce *phonocentrisme*, pour reprendre la terminologie de Jacques Derrida) constitue une réaction à la période des Lumières au cours de laquelle toute activité cognitive ou représentationnelle s'est définie en fonction de la perception visuelle, ce dont l'usage du terme *Lumières* ou de son équivalent allemand *Aufklärung*, mais aussi des verbes « voir », « concevoir », « imaginer » utilisés pour les opérations mentales relevant de la perception ou de la connaissance sont déjà un témoignage.

Pour Herder, la langue des origines est une langue *musicale*, une langue *naturelle* en ceci que, délaissant le recours aux froids procédés du langage raisonné, elle permet l'expression de sentiments profonds et sera compréhensible par toute personne douée de sensibilité. Poésie, musique et langue se trouvent donc ainsi réunies dans une commune origine, et Herder constatera quelques années plus tard, en lisant l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau<sup>4</sup>, à quel point la pensée de l'écrivain français est proche de la sienne<sup>5</sup>. Mais pour Rousseau comme pour Herder, l'évolution de la langue humaine, en exprimant de nouveaux besoins, en perdant sa vocation première (l'expression des sentiments et des passions), en s'éloignant chaque jour un peu plus de l'ordre naturel au profit d'un nouvel ordre régi par la logique et la raison, subit une forme de dénaturation. La langue première, naturelle et musicale a lentement mais irrémédiablement versé dans le prosaïsme : en devenant platement fonctionnelle, elle s'est petit à petit affranchie de toute la dimension musicale et poétique qui jadis la caractérisait, et n'a finalement plus grand-chose à voir avec la langue des origines.

Dans ces conditions, il va de soi que le passage à l'écrit marque une étape supplémentaire dans la dénaturation de cette langue. La « lettre peinte » est lettre morte, impuissante à rendre l'esprit du message originel<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Paru à titre posthume en 1781. Cf. Rousseau, *Œuvres complètes*, V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, p. 371 (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995. Herder recommande la lecture de *l'Essai sur l'origine des langues* de Hammann dans la lettre qu'il lui adresse en juillet 1782 : cf. *Traité de l'origine du langage*, traduction Denise Modigliani, *op. cit.*, p. 252.)

<sup>5</sup> Rousseau considère également que les passions expliquent la naissance de la parole, laquelle fut chant et poésie avant d'être prose : « [...] les premiers discours furent les premières chansons ; les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents firent naître la poésie et la musique avec la langue, ou plutôt tout cela n'était que la langue même pour ces heureux climats et ces heureux temps où les seuls besoins pressants qui demandaient le concours d'autrui étaient ceux que le cœur faisait naître. » (*Essai sur l'origine des langues*, *op. cit.*, p. 410).

<sup>6</sup> Rousseau déclare ainsi que « l'écriture, qui semble devoir fixer la langue est très précisément ce qui l'altère ; elle n'en change pas les mots mais le génie ; elle substitue l'exactitude à l'expression », avant de déplorer que l'« on rend[er] ses sentiments quand on parle et ses idées quand on écrit. » Et de fait, selon Rousseau, « on écrit les voix et non pas les sons : or dans une langue accentuée ce sont les accents, les inflexions de toute espèce qui font la plus grande énergie du langage ; et rendent une phrase, d'ailleurs commune, propre seulement au lieu où elle est. » (*Essai sur l'origine des langues*, *op. cit.*, p. 388).

En d'autres termes, le langage, en devenant en apparence de plus en plus complexe, ne s'en est pas moins, paradoxalement, considérablement appauvri, dénaturé - la langue écrite représentant le stade ultime de cette *dénaturation*. C'est dans ce contexte que prennent corps, au tournant du siècle, les conceptions artistiques, littéraires et musicales des romantiques : du *Frühromantik* – avec les écrits théoriques de A.W. Schlegel ou Novalis, et les œuvres de fiction du même Novalis ou de Wackenroder – jusqu'à Hoffmann et le *Spätromantik*, les conceptions de l'art en général et singulièrement de la littérature ou de la musique semblent toutes s'inscrire plus ou moins directement dans le sillage des réflexions de Herder.

## 2. L'impossible quête du musicien

### *Le graphocentrisme...*

Si l'on s'en tient à cette conception du langage héritée des penseurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, le recours aux mots, qui plus est aux mots écrits, sera nécessairement infiniment moins satisfaisant que l'expression musicale. Et c'est d'ailleurs de la relation conflictuelle évoquée par Herder ou Rousseau entre phonocentrisme et graphocentrisme, ou musique et écriture, que Hoffmann va se faire l'écho. Ce qui rend la musique unique et bien plus puissante que ne le sont les mots ou les traces écrites, c'est pour Hoffmann, paradoxalement, son caractère fugitif, éphémère, qui permet d'ouvrir, l'espace d'un instant, des perspectives vertigineuses, éblouissantes sur la réalité supérieure, le monde poétique, la *Urwelt* désormais refusés au commun des mortels. Le musicien se trouve donc dans une position absolument intenable : son esprit supérieur, son âme poétique lui permettent d'accéder à un extra-monde, d'éprouver des émotions surhumaines ; il n'a de cesse, dès lors, de vouloir fixer cette expérience, retenir près de lui, avec lui, le souvenir de cet extra-monde.

### *... ou l'échec annoncé de la composition musicale*

Or pour conserver la mémoire de cette expérience, il faut nécessairement recourir à l'écrit ; mais c'est alors vouloir plier l'évanescent, le fugace, le transparent aux rudes et prosaïques contraintes de la forme de langage la plus matérielle qui soit. La notion même de musique entre en contradiction avec toute forme d'écriture : jeter sur les portées d'une partition vierge quelques notes de musique, c'est circonscrire aux limites de l'entendement humain la puissance d'évocation infinie du langage musical. Impossible de s'affranchir totalement d'une pesanteur qui maintient tragiquement toute création artistique dans un désespérant *terre à terre*. On sent dès lors en quoi la quête du musicien est d'emblée vouée à l'échec : « la musique reste la langue universelle de la

nature, elle nous parle en accords mystérieux et étranges, que nous tentons vainement d'enfermer dans des signes », constate amèrement le maître de chapelle Johannès Kreisler<sup>7</sup>. Dans le meilleur des cas, le compositeur n'obtiendra sur sa partition qu'un très pâle aperçu de la musique originelle.

Impossible, dans ces conditions, d'être satisfait de quelque composition que ce soit, fût-elle élaborée avec passion. C'est la raison pour laquelle Kreisler brûle systématiquement ses compositions, qui le déçoivent toutes et dont il ne veut surtout pas laisser de trace. Une autre nouvelle des *Fantaisies dans la manière de Callot*, « Le Chevalier Gluck » propose également un épisode qui peut être mis en perspective avec ce refus du musicien de conserver par écrit ses partitions : lorsque le narrateur de la nouvelle se penche par-dessus l'épaule de Gluck pour observer la partition d'*Armide* que le compositeur est en train d'interpréter au piano, il constate avec stupéfaction que les pages que Gluck semble déchiffrer ne sont en réalité que du papier à musique réglé, mais resté vierge de toute écriture.

### 3. Le recours à l'écriture poétique

#### *Définir la musique par ce qu'elle n'est pas ou par ce qu'elle suscite*

Face aux difficultés auxquelles se heurte tout compositeur, restent deux possibilités : composer malgré tout, c'est-à-dire accepter d'affronter l'inévitable sentiment d'insatisfaction profonde qui ne manquera pas de se manifester devant l'œuvre produite ; ou bien choisir un autre *medium*, un autre type d'écriture – par exemple l'écriture littéraire. Le recours aux mots permet effectivement de poursuivre par d'autres moyens cette quête de l'insaisissable essence de la musique. Mais si le système de notation musicale s'avère inapte à fixer fidèlement la musique intérieure du compositeur, que dire de ce recours au langage écrit, qui semble creuser encore un peu plus la distance entre l'artiste et la pureté de la langue originelle ? Quel usage faire des mots pour rendre compte le plus fidèlement possible d'une partition ? On peut lire dans le *Kreislerianum* « Pensées très détachées » une anecdote amusante rapportée par le narrateur : alors qu'il assiste un jour à une représentation d'une pièce de Kotzebue : *Jeanne de Montfaucon*, il remarque que le directeur du théâtre a affublé les pieds des acteurs de plusieurs ficelles, afin de pouvoir leur indiquer les moments où ils doivent gagner ou quitter la scène. C'est bien sûr la dimension métaphorique de cet amusant récit qu'il convient de prendre en compte : le recours à ces grossières ficelles pour ces acteurs, à l'écriture pour un compositeur, à la parole pour tout être

---

<sup>7</sup> « Lettres de maîtrise de Johannès Kreisler », in « Kreisleriana », *op. cit.*, p. 973.

humain, sont autant d'entraves empêchant définitivement l'homme d'accéder au monde supérieur.

Une chose est certaine, recourir aux mots pour ne donner d'une page musicale qu'une description froide, objective, technique, n'a aucun sens – du moins du point de vue du poète. Hoffmann se livre parfois à de telles analyses techniques, mais précisément dans le cadre d'articles ou d'ouvrages techniques. Il lui arrive parfois de réutiliser ces textes pour les inclure dans un recueil littéraire, mais il leur fait alors subir de nombreuses modifications afin de leur donner une couleur et une signification différentes<sup>8</sup>. En effet, pour peu que le poète circoncrive bien son champ d'investigation, le recours aux mots pour parler de la musique peut s'avérer intéressant. S'il peut lui paraître difficile, voire impossible de *dire la musique*, il peut en revanche parler *de*, écrire *sur* la musique, en d'autres termes, décentrer l'objet de son étude : sera pris en compte par l'écrivain non plus la musique en tant qu'objet définitivement inaccessible, non réductible au langage des hommes, mais plutôt ce qui gravite *autour de* la musique. Il s'agit alors de dire, par exemple, tout ce que la musique n'est pas, ou de recourir à des glissements sémantiques participant de la métonymie, en disant par exemple ce que cet art procure au musicien qui le pratique ou à l'amateur éclairé qui l'admire, en tentant de définir la nature de l'art de la composition, ou l'enthousiasme qui saisit le musicien au moment de l'inspiration...

Ainsi peut-on lire dans l'œuvre de Hoffmann certaines définitions en creux de la véritable musique : il est évident que pour un auteur qui voue à la musique un culte sans partage, cet art ne saurait se confondre avec la distraction mondaine à laquelle le réduisent les philistins – dont le conseiller Röderlein est sans doute l'incarnation la plus emblématique<sup>9</sup> ; ni avec la science froide du « Baron de B. »<sup>10</sup>, tenant des discours passionnants sur la musique et l'art de l'interprétation, mais incapable de les illustrer correctement dans sa propre pratique du violon ; ni, encore moins, avec un exercice technique, sans âme (on connaît l'aversion de Hoffmann pour toute forme de musique mécanique, dont le chant désincarné de la froide Olympia de *L'Homme au sable* constitue sans doute l'exemple le plus célèbre).

Mais plus intéressants sans doute sont les glissements métaphoriques ou métonymiques grâce auxquels Hoffmann tente d'approcher au plus près l'essence de la musique. Citons avant

---

<sup>8</sup> Comparer en particulier l'article que Hoffmann consacre à la *Cinquième symphonie* de Beethoven dans le *Journal général de la Musique*, article publié par Friedrich Rochlitz en avril-mai 1810, et que l'on peut lire dans les *Écrits sur la musique* rassemblés par Alain Montandon et Brigitte Hébert (Lausanne, éd. L'Âge d'Homme, 1985) avec le *Kreislerianum* « La Musique instrumentale de Beethoven ».

<sup>9</sup> Voir le *Kreislerianum* « Souffrances musicales du maître de chapelle Johannès Kreisler ».

<sup>10</sup> *Les Frères de Saint-Sérapion*, vol. III, in *Intégrale des contes et récits*, sous la direction d'Albert Béguin et Madeleine Laval, Paris, Phébus, coll. « Verso », quatorze volumes, 1979-1984.

tout l'émotion indescriptible qui étreint le compositeur, l'interprète ou l'auditeur lorsqu'il lui est donné de renouer miraculeusement avec la langue poétique des origines : une émotion là encore qui se définit essentiellement par l'incapacité du poète à la mettre en mots, ce qui se traduit verbalement par des exclamations apophatiques qui permettent de l'évoquer sur le mode de la prétérition – qu'il s'agisse de l'émotion ressentie devant la beauté d'une page musicale (« Qui pourrait décrire le sentiment qui m'envahit ? », déclare Kreisler en écoutant le sublime « *Ombra adorata* » du *Giulietta e Romeo* de Zingarelli ; ou encore : « Que dire du menuet ? », à propos de la *Cinquième symphonie* de Beethoven, dans « La Musique instrumentale de Beethoven ») ou devant le génie d'une interprète (« Mais que dire de toi, admirable cantatrice ? », s'exclame Kreisler en se remémorant, précisément, l'interprète d'*Ombra adorata*). Une fois posées et admises ces limites du langage humain, le poète, sans renoncer à sa quête, va alors recourir à des procédés métaphoriques, à des images, au sens propre du terme. Pour évoquer l'art de l'oralité, il sollicite en effet, paradoxalement, non pas l'ouïe mais la vue. Tout d'abord en donnant à voir le bouleversement physique qui s'opère dans le corps de celui qui compose, interprète ou écoute de la musique. Le mélomane frappé par la musique divine peut d'abord se trouver dans un état d'hébétude, de stupidité qui fige ses traits et le rend incapable de bouger ou de proférer la moindre parole. Mais plus souvent, les expressions les plus diverses cohabitent sur le visage du musicien, qui adopte également des attitudes très contradictoires – au point de devenir incompréhensibles pour les personnes qui l'entourent et qui mettent cette apparence physique pour le moins étrange sur le compte d'un délire momentané, ou d'une crise de folie. Enfin, c'est souvent l'expression de la douleur qui domine sur le visage du mélomane, douleur et/ou volupté, les deux émotions étant presque toujours liées. Tout se passe en fait comme si la pratique de la musique, sous quelque forme que ce soit, permettait au musicien d'établir une relation directe avec une puissance divine dont il deviendrait le médium. La musique génère un bouleversement physiologique, que l'on peut lire sur le visage du musicien, lequel semble alors véritablement habité, possédé<sup>11</sup>, pourrait-on dire, par son art.

#### *Décrire la musique en recourant à la perception visuelle*

Enfin, outre les émotions ressenties par le mélomane et la description des signes physiques de cette émotion, Hoffmann évoque également les visions dont il est littéralement assailli lorsqu'il écoute de la musique. Très souvent, les champs lexicaux de la lumière et du feu

---

<sup>11</sup> Le terme est employé par Hoffmann lui-même dans le *Chat Murr* à propos de Kreisler. (*Le Chat Murr*, op. cit., deuxième partie, p. 156).



sont alors convoqués, en particulier lorsqu'il s'agit de la musique de Beethoven, mais ce sont aussi parfois de véritables tableaux qui naissent dans l'esprit du poète, lorsqu'il écoute Beethoven toujours, ou encore Mozart, Gluck, Haydn ; des tableaux dont la fraîcheur n'est pas sans rappeler certaines œuvres des Bruegel (ainsi les symphonies de Haydn nous conduisent-elles « en une plaine couverte, à perte de vue, de frais bocages, peuplée d'une foule joyeuse et bigarrée d'êtres heureux ») ou la vision naïve, délicate, colorée du paradis selon Fra Angelico :

Des rondes légères de jeunes gens et de jeunes filles passent devant nous ; des enfants rieurs et taquins se cachent derrière des arbres et des rosiers, se jettent des fleurs. C'est une vie toute d'amour, toute de félicité, comme avant la chute, dans une jeunesse éternelle<sup>12</sup>.

Cette scène de genre surgissant dans l'esprit du poète à l'écoute d'une symphonie de Haydn pourrait légitimement conduire le lecteur à s'interroger sur un possible intérêt de Hoffmann pour ce qu'on appelle la musique à programme. Observons cependant que les œuvres évoquées par Hoffmann ne relèvent pas de ce type de musique : elles ne prennent appui ni sur un scénario préexistant, ni sur l'observation d'un tableau ou d'un spectacle de la nature. Par conséquent, il ne s'agit nullement pour l'auditeur de chercher à retrouver certaines correspondances entre ce qu'il entend et ce qu'il aurait pu observer au préalable ; c'est même à vrai dire très exactement le contraire qui se produit dans son esprit : les images surgissent comme spontanément à l'écoute de certaines œuvres, et il est sans doute vain de chercher à établir des liens d'ordre sémantique entre ces images et l'œuvre musicale entendue : la musique *signifie*-t-elle quelque chose ? Pour peu que l'on admette qu'elle puisse être porteuse de sens, son éventuelle signification n'aurait de toute façon aucune commune mesure avec l'entendement humain ; et s'il fallait mettre au jour le sens du parallèle établi entre ces images et la musique qui les suscite, c'est sans doute moins dans l'improbable transmission d'un message signifiant que dans une identité des émotions ressenties qu'il conviendrait de le chercher.

La plupart des artistes romantiques – en tout cas de nombreux romantiques allemands –, pensent en effet le rapport de l'œuvre au réel (que l'œuvre soit littéraire, picturale, musicale) dans une perspective très différente de celle des classiques : selon Ernst Behler<sup>13</sup>, même si l'art « emprunte sa substance, sa matière au monde extérieur », l'œuvre n'est plus conçue « dans son rapport à une réalité préalablement donnée, mais comme une entité qui tire son origine du pouvoir créateur de l'esprit humain, de l'imagination, du génie capable de créer ses propres

---

<sup>12</sup> « La Musique instrumentale de Beethoven », in « Kreisleriana », *op. cit.*, p. 900.

<sup>13</sup> Ernst Behler, *Le Premier Romantisme allemand*, Paris, PUF, coll. « Perspectives germaniques », 1996, « Introduction – Le premier romantisme comme phénomène de l'histoire littéraire ».

œuvres ». C'est ici toute une conception classique de l'art, fondée sur le principe de la *mimesis* et héritée d'une tradition antique, qui est mise à mal<sup>14</sup>.

Mais si les romantiques rejettent la fonction de *mimesis* traditionnellement attachée à l'art, c'est aussi et sans doute surtout parce qu'ils sont convaincus que là n'est pas la vocation première de l'art en général, et de la musique en particulier. L'art ne représente pas, n'enferme pas dans des signes une réalité tangible préalablement observée. C'est ce que dit le peintre Berklinger de « La Cour d'Artus », lorsqu'il déclare que ses tableaux ne *signifient* pas, mais *sont*<sup>15</sup>. Donc ne nous y trompons pas : les images, les couleurs, les lumières, les objets, les tableaux que la musique suscite chez l'auditeur ne renvoient pas à des éléments concrets observés par le compositeur qui aurait tenté par son art de les mettre en notes. Ce sont bien les visions qui procèdent de la musique, et non pas la musique qui naît de l'observation du monde sensible. L'observation du monde peut certes déclencher le processus de la création, mais ni le poète, ni le musicien ne tentent de restituer, chacun dans son propre langage, un spectacle de la nature ou une scène dont ils auraient été témoins. La musique ne saurait donc naître d'un programme, d'un support littéraire ou pictural. Hoffmann s'oppose d'ailleurs à plus d'une reprise et de façon très claire à ce qu'on appelle la musique à programme :

Soupçonnez-vous cette mesure particulière de la musique instrumentale, pauvres compositeurs qui vous torturez à représenter des sentiments précis, ou même des événements ? Comment vous est-il venu à l'esprit de traiter plastiquement l'art qui est à l'opposé de la plastique ? Vos levers de soleil, vos orages, vos *Bataille des trois empereurs*, etc., etc., n'ont jamais été que de ridicules égarements et ont encouru la juste punition d'un oubli total.<sup>16</sup>

#### 4. L'écriture poétique comme avatar de la composition musicale

Solliciter certaines thématiques musicales ; opérer des glissements sémantiques relevant de la métonymie ou de la métaphore ; évoquer les visions que suscite l'écoute de telle ou telle œuvre : telles sont les principales démarches suivies par Hoffmann pour *écrire la musique*, ou *écrire sur la musique*. Mais un poète musicien n'est-il pas également tenté de transposer au sein même

---

<sup>14</sup> Dans sa thèse consacrée à *L'Idée et l'influence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal* (Lille : Université de Lille III, 1979), Francis Claudon explique en quoi cette position des romantiques s'oppose en tout point à celle des philosophes des Lumières : « Musiciens et critiques du XVIII<sup>e</sup> siècle s'accordent pour refuser [...] le non-figuratif, l'instrumental pur (ce qu'admettent au contraire artistes et philosophes du XIX<sup>e</sup> siècle). Pour les Philosophes, la musique doit être une expression précise de la réalité, même psychologique. » (p. 249). L'auteur explique comment « le sensualisme philosophique renforce la théorie de l'imitation », en citant une phrase de *l'Essai sur l'origine des langues* de Rousseau : « On ne commença pas par raisonner mais par sentir » (p. 252).

<sup>15</sup> « La Cour d'Artus », in *Les Frères de Saint-Sérapion*, vol. I, in *Intégrale des contes et récits*, op. cit., p. 227.

<sup>16</sup> « La Musique instrumentale de Beethoven », in « Kreisleriana », op. cit., p. 899.

de son écriture littéraire certains procédés typiquement musicaux ? Afin d'éviter tout raccourci simplificateur ou toute conjecture hasardeuse, il convient sans doute d'être prudent lorsqu'on cherche à établir un parallèle entre deux formes d'expression différentes, ayant chacune leurs caractéristiques propres – même si elles participent toutes deux du graphocentrisme évoqué plus haut. Dans le cas de Hoffmann cependant, une telle démarche est légitimée, et même rendue absolument nécessaire par le fait que cet écrivain est également compositeur, mais aussi parce qu'il choisit d'écrire sur la musique avec, nous l'avons vu, un enjeu particulier : celui de faire rivaliser deux types de langages, la musique et les lettres, l'un venant prendre en quelque sorte le relais de l'autre dans la quête sans cesse renouvelée de la langue des origines à laquelle l'artiste se livre.

Dans une telle perspective, deux aspects de l'œuvre de Hoffmann sont ici à prendre en compte. On pourrait tout d'abord chercher à apprécier la musicalité de sa langue, une musicalité indéniable, provenant d'un jeu sur les sons particulièrement frappant lorsque le langage se fait chant, incantation<sup>17</sup>. Mais il est peut-être encore plus intéressant de chercher en quoi certains principes propres à la composition musicale, et particulièrement appréciés par le Hoffmann mélomane et musicien, ont plus ou moins explicitement nourri son écriture littéraire. Cette correspondance entre écritures musicale et littéraire s'observe à deux niveaux :

#### *En macrostructure*

Il est sans doute vain de chercher à trouver dans l'architecture générale des « *Kreisleriana* » une structure qui correspondrait à celle d'une forme musicale fixe, symphonie, concerto ou opéra. Si l'on tente cependant d'opérer un tel rapprochement, ce dernier genre, celui de l'opéra, est peut-être celui qui serait le plus convaincant, pour au moins trois raisons<sup>18</sup>.

Observons tout d'abord la très nette structuration du texte en numéros, en sous-parties aisément identifiables : les différents *Kreisleriana* se répartissent dans deux grandes séries pouvant s'apparenter à deux actes, chaque série étant subdivisée en chapitres qui pourraient correspondre aux différentes scènes de ces actes.

On sent cependant immédiatement ce qu'un tel parallèle peut avoir d'artificiel, de hasardeux – n'était le fait que chaque numéro, chaque *Kreislerianum*, chaque « scène » si nous

---

<sup>17</sup> Voir à ce sujet l'article de Jean Giraud : « Éléments musicaux dans l'œuvre littéraire d'E.T.A. Hoffmann », in *E.T.A. Hoffmann et la musique, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand*, Berne, Francfort-s. Main, New York, Paris, Lang, 1987, p. 208-210.

<sup>18</sup> Chacune d'entre elles, considérées isolément, ne permettrait absolument pas de faire des « *Kreisleriana* » l'équivalent littéraire d'un opéra ; c'est leur conjonction qui, en revanche, autorise peut-être cette comparaison.

continuons à filer la métaphore, revêt une dimension vocale ostensiblement affichée : le narrateur des « Kreisleriana » n'est pas un narrateur neutre, extérieur, mais toujours une voix très nettement, sensiblement audible – celle du maître de chapelle, qu'on entend dans toutes ses nuances : le murmure, la colère, la douceur, la folie, la prose, la poésie, le chant. Il n'est d'ailleurs pas interdit de faire de l'un des *Kreisleriana* de la deuxième série l'équivalent littéraire d'un passage obligé de bon nombre d'ouvrages lyriques classiques ou romantiques, à savoir une des célèbres scènes de folie qui émaillent l'histoire de l'opéra : il s'agit du « Club poético-musical de Kreisler », au cours duquel le maître de chapelle se livre à une improvisation précisément poético-musicale qui confine à la folie. Si la scène emblématique des scènes de folie à l'opéra, celle de la *Lucia* de Donizetti, est postérieure à l'œuvre de Hoffmann<sup>19</sup>, les compositeurs, lorsque paraissent les « Kreisleriana », avaient dès longtemps introduit de telles scènes dans leurs œuvres, y compris pour des personnages masculins<sup>20</sup>. Le plus souvent, le personnage d'opéra frappé de démence soliloque pendant de longs instants, absolument insensible à son entourage qui d'ailleurs se manifeste fort peu pendant la scène de folie, se contentant d'exprimer sa pitié de temps à autre. Dans son délire, le dément s'adresse à des personnes physiquement absentes, bien souvent à l'être aimé ; mais il devient également étranger à lui-même : il se considère comme un objet, un être extérieur qu'il soumet à son observation ou à ses commentaires ; parfois même, le *je* disparaît de ses propos : il se parle à lui-même, ou parle de lui-même aux deuxième ou troisième personnes ; les propos du personnage font fréquemment référence à la mort, celle de personnes chères disparues, ou celle qui attend le protagoniste – la scène de folie s'achevant parfois, comme dans *Lucia*, par la mort du personnage<sup>21</sup>. Le personnage est frappé d'hallucinations, visuelles ou sonores (*Lucia* croit voir le prêtre chargé de célébrer son mariage et entendre la musique de la cérémonie). Musicalement, le compositeur cherche à souligner la faille qui sépare la folie du monde réel par des moyens spécifiques : les récitatifs dans lesquels se cantonne le chant d'Orlando, par opposition aux *arie* de Medor et Angelica, les vocalises privées de paroles de

---

<sup>19</sup> *Lucia di Lammermoor* est créée à Naples en 1835.

<sup>20</sup> Parmi les opéras antérieurs aux « Kreisleriana » utilisant le motif de la folie, citons *Nina, la folle par amour* de Dalayrac (créé en 1786 avec un succès dont témoignent la version de l'œuvre que proposera le compositeur italien Paisiello en 1789, ou encore certains textes de Berlioz qui, près de cinquante ans après la création de l'œuvre, en parle souvent en termes élogieux : voir par exemple son article du 30 septembre 1838 (critique de *Thérèse* de Carafa parue dans le *Journal des débats*) où il déclare que « l'aimable compositeur provençal » possédait une « âme candide et tendre, qui [l']attira vers elle pour la première fois il y a quinze ans par un chef d'œuvre de naïveté, *Nina*, dont les orages [du] nouveau monde musical n'ont jamais pu [le] détacher. » ; citons encore l'*Orlando furioso* de Vivaldi (créé en 1727), qui avec ce personnage de Roland furieux, présente l'intérêt de mettre en scène et en musique une scène de folie masculine.

<sup>21</sup> Les didascalies n'indiquent pas que *Lucia* expire après son « *Spargi d'amaro pianto...* », mais le sens des paroles (« Couvre ma dépouille mortelle/ De larmes amères/ Tandis qu'au ciel,/ Je prierai pour toi... ») et le fait que l'héroïne ne réapparaisse plus jusqu'à la fin de l'œuvre ont instauré une longue tradition selon laquelle le personnage meurt sur scène à la fin de cet air.

Lucia, une instrumentation particulière (la seule flûte accompagnant le chant du soprano), etc. Or quel spectacle Kreisler offre-t-il à ses amis réunis autour de lui ? Assis au piano, à peine commence-t-il à improviser que des sonorités étranges se font entendre :

Quel est donc ce murmure si merveilleux, si étrange, autour de moi ? Des ailes invisibles battent, montant et descendant... je nage dans l'éther vaporeux... mais la vapeur s'illumine de cercles enflammés, mystérieusement entrelacés. Ce sont de gracieux esprits qui agitent leurs ailes d'or, produisant des accords et des harmonies d'une infinie splendeur.<sup>22</sup>

L' *harmonia celesta* de Lucia, étrangement, n'est pas loin...<sup>23</sup> Viennent ensuite une série d'hallucinations, où se retrouvent, sans logique apparente, l'image de la femme aimée, le diable, Kreisler lui-même que le maître de chapelle interpelle (« Kreisler !...Kreisler !... rassemble ton courage !... »), avant qu'une vision de mort ne mette un terme à ce délire :

Ah ! ah ! Maudit, tu as écrasé toutes mes fleurs... dans cet affreux désert ne verdra plus un brin d'herbe... mort... mort... mort...<sup>24</sup>

Tous les éléments convoqués dans une scène de folie sont donc ici réunis, jusqu'au public qui assiste, médusé, aux extravagances du maître de chapelle.

Un dernier aspect de l'œuvre permet encore de tisser des liens entre le recueil de Hoffmann et l'opéra : le rôle des textes qui ouvrent et ferment le recueil est en effet tout à fait similaire à celui d'une ouverture ou d'un finale. L'ouverture d'un opéra, n'étant évidemment assumée par aucun personnage du drame, de nature purement instrumentale<sup>25</sup>, présentant une forme fermée qui en fait le plus souvent une pièce autonome plutôt qu'un élément du drame<sup>26</sup>, se présente habituellement comme un commentaire sur l'œuvre, une page extra-diégétique, annonçant sa tonalité générale ainsi que quelques motifs musicaux majeurs qui y seront développés. Or que donne à lire ou à entendre la première page des « Kreisleriana » ? Une voix

---

<sup>22</sup> « Le Club poético-musical de Kreisler », in « Kreisleriana », *op. cit.*, p. 937/938.

<sup>23</sup> Mais est-ce si étonnant ? Il semble que, très vite, une allusion aux « harmonies célestes » soit devenue un passage obligé de la scène de folie. Ainsi peut-on lire, dans la *Jane Shore* de Louis-Alexandre Piccini (1779-1850), créée en 1824 au Théâtre de la Porte Saint-Martin :

JANE SHORE, *revenant à elle, mais égarée* : Où suis-je ?... quel silence autour de moi !... C'est vous, mes amis ? avez-vous exécuté mes ordres ?... oui, oui, tout est préparé pour une fête.

TOM : Sa raison s'égaré !

JANE SHORE : J'entends déjà une harmonie céleste... quelle splendeur, quelle magnificence !... c'est ainsi que je brillais à la cour d'Édouard...

<sup>24</sup> « Le Club poético-musical de Kreisler », in « Kreisleriana », *op. cit.*, p. 940.

<sup>25</sup> Rarissimes sont les ouvertures où interviennent les voix : citons en exemple celle de *Tannhäuser* (dans sa version parisienne), dans laquelle se font entendre les chœurs du *Venusberg*, ou encore celle de l'*Ermione* de Rossini.

<sup>26</sup> Il existe quelques exceptions cependant, en particulier lorsque l'ouverture ne forme pas une pièce close sur elle-même mais se fond avec la première scène de l'opéra (c'est le cas de l'ouverture du *Don Giovanni* ou de l'*Idoménée* de Mozart), dont elle constitue alors parfois le premier élément dramatique (le *Tannhäuser* parisien offre un exemple caractéristique de ce type d'ouvertures).

qui n'est pas celle du narrateur, et qui fait entendre les différentes tonalités qui seront à l'œuvre dans le texte : l'humour, le mystère, l'ironie ; enfin, qui présente les motifs constitutifs du recueil les plus importants : la faille séparant le monde des artistes des philistins, les souffrances liées à l'impossible création artistique, le génie et la folie. Remarquons enfin que cette « ouverture » se présente comme ayant été écrite après la rédaction des « Kreisleriana » par le maître de chapelle, peu de temps avant leur publication : Hoffmann semble ici mettre en pratique le précepte, énoncé dans la dernière des « Pensées très détachées », selon lequel la composition de l'ouverture d'un opéra doit être la phase ultime du travail du compositeur : « L'ouverture aussi bien que le prologue doivent nécessairement être faits en dernier lieu ».<sup>27</sup>

Quant aux pages finales des « Kreisleriana », elles émanent là encore d'une voix autre, celle du maître de Johannès qui décerne à son élève ses lettres de maîtrise, et qui, ce faisant, délivre en partie du moins la signification cachée de l'œuvre, tout en mettant en perspective les différents motifs que le lecteur a lu / entendu dans le recueil. On pense alors au sextuor final de *Don Giovanni*, dans lequel les personnages tirent la leçon du drame dont ils viennent d'être les témoins ; ou encore au très beau finale des *Contes d'Hoffmann*<sup>28</sup> d'Offenbach : l'intervention de la Muse redonne à Hoffmann, personnage de fiction, son statut de poète en l'assurant que « des cendres de [s]on cœur » jaillira l'inspiration poétique, et que la grandeur du poète ne provient pas de ses amours mais de son aptitude à transmuier ses pleurs en chant poétique.<sup>29</sup> Quant au fait de mettre en perspective les différents motifs de l'ouvrage dans ses pages ultimes, c'est encore un procédé souvent mis en œuvre à l'opéra : comment ne pas songer, par exemple, au finale du *Crépuscule des Dieux* de Wagner, avec l'immolation de Brünnhilde au cours de laquelle les principaux *leitmotifs* de toute la *Tétralogie* fusionnent alors que s'effondre le règne des dieux ?

### *En microstructure*

Parallèlement au recueil considéré dans son ensemble, ce sont parfois certains « Kreisleriana » qui, observés isolément, semblent épouser d'assez près la forme de certaines pièces musicales. Restons dans le domaine de l'opéra, et observons par exemple que la structure du deuxième *Kreislerianum* de la première série, « Ombra adorata », caractérisée par un *crescendo/accelerando*, se superpose à celle de certains airs tels que les concevaient bon nombre de compositeurs de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du XIX<sup>e</sup> siècle : récitatif ; air lent ; air rapide suivi d'une

---

<sup>27</sup> « Pensées très détachées », in « Kreisleriana », *op. cit.*, p. 917.

<sup>28</sup> Du moins bien sûr dans sa version originale, que Fritz Oeser, puis Mickael Kaye et Jean-Christophe Keck ont contribué à réhabiliter.

<sup>29</sup> Cf. Jacques Offenbach / Jules Barbier, *Les Contes d'Hoffmann*, Acte V, n° 26, Finale – Apothéose.

coda plus ou moins éblouissante ; structure que l'on retrouve dans le bel canto italien (le premier air de Violetta par lequel s'achève le premier acte de *La Traviata*), mais que l'on peut aussi entendre chez Mozart (le *E Susanna non vien* de la Comtesse au troisième acte des *Noces de Figaro*), et jusque dans certaines pages de Wagner (le *Eine Waffe leiß mich dir weisen* de Sieglinde au premier acte de *La Walkyrie*).

Enfin, au-delà des structures, ce sont parfois les techniques utilisées et l'effet qu'elles produisent sur le récepteur de l'œuvre qui permettent d'apparenter les « Kreisleriana » de Hoffmann à une œuvre musicale.

### *Harmonie et contrepoint*

La lecture des « Kreisleriana » ne laisse pas de dérouter le lecteur, par le caractère décousu, (apparemment) incohérent de l'œuvre, revendiqué et même exhibé dès les premières pages, dans lesquelles on explique au lecteur que l'« œuvre » qu'il tient entre les mains n'était constituée, dans sa forme originelle, que de feuillets écrits, retrouvés et publiés selon les lois du hasard le plus pur ; le titre même de certains chapitres (« *Höchst zerstreute Gedanken* », que l'on traduit par « Pensées extrêmement éparées », ou par « Pensées très détachées ») confirme cette impression d'absence de composition voulue, pensée logiquement ou chronologiquement. Cette apparente liberté avec laquelle les textes semblent avoir été écrits et le recueil composé, pourrait certes faire songer à certaines formes musicales dont la caractéristique première est précisément de se déployer librement : la *fantaisie* tout d'abord (le titre même de l'œuvre dans laquelle sont insérés les « Kreisleriana » : *Fantaisies dans la manière de Callot*, impose ce rapprochement ...), ou la *rhapsodie*.

Partout dans son œuvre, Hoffmann dit pourtant son attachement, en musique, à la fusion harmonieuse, au détriment de tout ce qui ne serait que juxtaposition, succession ou morcellement. Et de fait, le lecteur attentif peut mettre au jour un cheminement progressif du texte, en dépit d'une apparente absence de linéarité et de logique dans le discours : alors qu'une importance grandissante est accordée dans le texte à la voix de Kreisler lui-même, les idées musicales du maître de chapelle, ses convictions artistiques se dessinent avec de plus en plus de netteté et de façon plus personnelle. La personnalité artistique de Kreisler prend corps au fil des pages, s'affirme avant d'être reconnue en tant que telle par la « Lettre de maîtrise » que le maître de Kreisler<sup>30</sup> remet à son élève à la fin de l'œuvre. Les « Kreisleriana », cependant, ne délivrent

---

<sup>30</sup> C'est-à-dire Kreisler lui-même, ce qui semble signifier que tout véritable artiste n'a en fait jamais d'autre maître que lui-même.

pas leur sens profond par une simple lecture linéaire, ni même par des lectures que l'on pourrait qualifier de « parallèles », mais plutôt par des lectures croisées, ou superposées : un chapitre ne s'écrit pas à la suite d'un autre ; il répond à un autre *Kreislerianum*, s'écrit en filigrane d'un autre texte, se superpose à un autre chapitre dont il constitue un écho fidèle, complémentaire, ironique, ou encore un contre-chant, une reprise en mineur, une parodie. Contrairement au langage pictural, l'écriture poétique des « Kreisleriana » ne peut s'affranchir absolument de la dimension nécessairement chronologique et temporelle du langage verbal, mais elle permet en quelque sorte de la contourner, puisque c'est autant *l'harmonie* résultant de lectures transversales que le déroulement temporel du texte (ou sa *mélodie*) qui délivreront l'essence poétique de celui-ci. L'œuvre présente ainsi une écriture savamment polyphonique – et contrapuntique<sup>31</sup> – dont les modalités traditionnelles de lecture ne peuvent rendre compte : impossible d'entendre toutes les voix à la fois dans une lecture dont la succession temporelle est le principe même. De même qu'il est impossible en lisant la partition d'un opéra d'entendre simultanément toutes les lignes mélodiques qui composent un ensemble, de même le lecteur des « Kreisleriana » est contraint d'entendre séparément les différents chants du recueil avant de reconstituer dans son esprit toute l'harmonie qui se dégage de cette écriture savante et complexe.

## 5. Composition musicale et écriture littéraire

### *Une même quête*

Il serait inexact d'affirmer que l'écriture littéraire permet au poète de poursuivre sa quête après s'être heurté aux inaliénables limites de la composition musicale : les mots, nous l'avons vu, chevillent encore plus fermement que les notes le poète à sa condition d'homme. Il faudrait plutôt considérer que le poète, dans son désir de renouer avec la pureté originelle de la *Ursprache*, s'essaie alternativement à toutes les formes d'expression artistique : musique, lettres, mais aussi peinture, sculpture, architecture. Si aucune de ces formes d'art ne permet finalement au poète d'accomplir sa quête, elles présentent cependant suffisamment de caractéristiques différentes, dans leur rapport au temps ou à l'espace (la poésie ou la musique s'appréhendent nécessairement selon une progression chronologique, et revêtent un caractère éphémère qui les oppose au caractère pérenne des œuvres visuelles), suffisamment également de similitudes dans les émotions qu'elles suscitent pour être finalement complémentaires les unes des autres : c'est sans doute par

---

<sup>31</sup> C'est bien sûr *le Chat Murr* qui présente l'exemple le plus célèbre d'une écriture contrapuntique. Mais elle est, dans ce roman, immédiatement visible, décelable de par la présentation même du texte enchevêtrant deux récits différents, tandis que le lecteur ne la découvre que progressivement dans les « Kreisleriana ».



ce recours alterné aux différents arts que le poète parvient à donner forme à l'objet de sa quête, sans toutefois jamais l'atteindre parfaitement.

Cette notion de complémentarité entre les langages artistiques est probablement une des originalités de la pensée de Hoffmann ; elle provient sans aucun doute de son mode de perception très particulier du monde extérieur, une perception essentiellement synesthésique. La page la plus célèbre que Hoffmann consacre à cette notion se lit dans les « Pensées très détachées » des « Kreisleriana » – une page fondatrice dans la pensée et l'élaboration des théories esthétiques de Baudelaire, qui la cite d'ailleurs dans le *Salon de 1846* :

Ce n'est pas tant dans le rêve que dans cet état de délire qui précède le sommeil, et particulièrement quand j'ai entendu beaucoup de musique, que je perçois une manière d'accord entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble alors qu'ils se manifestent tous, de la même façon mystérieuse, dans la lumière du soleil, pour se fondre ensuite en un merveilleux concert. Le parfum des œillets rouge foncé a sur moi un singulier pouvoir magique : involontairement, je tombe en état de rêve et j'entends alors, qui semblent venir de très loin, s'enflant puis s'évanouissant, les sons du cor de basset.<sup>32</sup>

Remarquons que si la musique est à la fois l'élément déclencheur du processus (il se manifeste quand le narrateur a « entendu beaucoup de musique »), elle en constitue également l'aboutissement ; et entre ces deux étapes, tous les sens sont sollicités. Une conséquence directe de cette perception du monde se fait sentir au plan de la création artistique : toutes les formes d'art peuvent en effet être légitimement convoquées pour donner forme aux émotions supérieures vécues par l'artiste : de même que la vue, le toucher, l'odorat ne sont pas inféodés à l'ouïe, la toute puissance de la musique n'empêche pas les autres arts, avec les moyens qui leur sont propres, de concourir au même but. Voilà pourquoi Salvator Rosa (peintre italien du XVII<sup>e</sup> siècle et héros d'un des récits des *Frères de Saint-Sérapion* : « Signor Formica ») dont le « génie intérieur se manifestait dans un rayonnement éclatant », peut passer pour l'incarnation de l'artiste idéal : il est en effet bien connu que « Salvator fut aussi bon poète et compositeur que peintre<sup>33</sup> » ; Hoffmann lui-même, d'ailleurs, semble avoir mis en pratique ce précepte en choisissant, au cours de son existence, des formes d'expression artistique extrêmement diverses. Et le fait de placer un recueil dédié à la musique sous le patronage d'un graveur (Jacques Callot) montre encore, aux yeux de Hoffmann, l'importance de cette fusion des arts dans l'esprit du poète véritable.

*Un même échec*

---

<sup>32</sup> In « Kreisleriana », op. cit., p. 908.

<sup>33</sup> « Signor Formica », in *Les Frères de Saint-Sérapion*, vol. IV (p. 27) in *Intégrale des contes et récits*, op. cit.

Si tous les arts, et en particulier la musique et la littérature, poursuivent le même but, ils ne s'en heurtent pas moins aux mêmes limites inaliénables, inhérentes à toute forme de langage humain, fussent-elles les plus poétiques. Et de fait Kreisler adopte la même attitude avec ses écrits littéraires qu'avec ses compositions musicales : les « Kreisleriana » sont publiés pour ainsi dire contre son gré ; il ne s'agit que de pensées griffonnées au hasard et sans nulle intention de les voir jamais publiées. Tout se passe comme si Hoffmann et son double Kreisler soulignaient eux-mêmes les limites, voire l'inutilité des mots dans la quête qui est la leur. Comme le compositeur, l'écrivain échoue et ne donne à lire que des textes inaboutis, inachevés, fragmentaires : le peu de cas que Kreisler fait de sa biographie, par ailleurs jamais publiée et qu'il laisse déchirer par le chat Murr (lequel écrira, au dos des feuillets arrachés, sa propre autobiographie) ou des écrits griffonnés au dos de ses feuilles de musique et recueillis par hasard par son élève M<sup>elle</sup> de B. n'a d'égal que la désinvolture avec laquelle il traite ses compositions musicales, abandonnées quand elles ne sont pas brûlées. À quoi bon écrire quand les mots ne rendront qu'un aperçu bien terne de la pensée ou des émotions ressenties? Quand l'œuvre parfaite reste définitivement hors de portée ? Quand le livre risque de tomber aux mains de profanes qui en dénatureront l'esprit ?

On le voit, la création littéraire se heurte aux mêmes problèmes que la composition musicale – et que toute création artistique. Que le créateur soit un poète ou un musicien, comme Kreisler, un peintre comme le Berthold de « L'Église des Jésuites » ou le Berklinger de « La Cour d'Artus », ou encore un joaillier comme le Cardillac de « Mademoiselle de Scudéry », tous sont menacés par l'impuissance créatrice, le silence, voire la folie.

### *L'impuissance artistique transcendée*

Le silence de l'artiste, sa folie, son refus de produire quelque œuvre que ce soit expriment donc sa souffrance d'être à la fois l'un des rares élus capables d'entr'apercevoir le monde idéal, d'entendre la musique céleste, et, dans le même temps, de se trouver dans l'incapacité d'inventer une langue capable de rendre compte de cette réalité supérieure sans la dénaturer.

Ce renoncement à l'art est-il pour autant définitif ? Impossible de s'en tenir à une telle conclusion. On observe en fait, au sein de la galerie d'artistes peints par Hoffmann, une scission entre les artistes purement imaginaires, bien souvent fous, désespérés, impuissants (Kreisler, Berklinger, Ofterdingen<sup>34</sup>, Berthold, Krespel), et les personnages ou les personnes d'artistes réels

---

<sup>34</sup> « Personnage historique ou figure mythique : la question n'est pas définitivement tranchée. Aucune des tentatives faites pour l'identifier à un personnage historique n'est pleinement convaincante. [...] On a tendance aujourd'hui à le tenir pour une création de l'auteur de *La Guerre des chanteurs à la Wartburg* », écrit Catherine Koenig dans l'article consacré à Heinrich von Ofterdingen dans le « Thesaurus » de l'Encyclopédie Universalis (Paris, 1985, p. 1357).

(Christoph Willibald Gluck, Salvator Rosa, par exemple – ou encore Hoffmann lui-même). Ces artistes ont existé, et ont légué leurs œuvres à la postérité. Ils ont su concilier leur aspiration vers un idéal inaccessible, et leur condition étreinte d'être humain, les empêchant d'atteindre cet idéal. Si la musique de Kreisler a définitivement disparu, s'il ne souhaitait pas que ses textes soient publiés, si le tableau que le peintre Berklinger considère comme son chef-d'œuvre se résume à une mystérieuse toile grise, la musique de Gluck existe, les peintures de Salvator Rosa existent, les « Kreisleriana » de l'auteur Hoffmann existent. La création artistique reste donc possible, nécessaire, les œuvres bien réelles de ces artistes en témoignent. Mais pourquoi, comment, à quoi bon continuer de créer, si l'on doit inmanquablement être gagné par ce sentiment d'échec qui guette tout artiste ? Comment échapper à la folie de Kreisler ou de Berklinger, au désespoir de Berthold ?

La nouvelle du « Chevalier Gluck » apporte quelques éléments de réponse à cette question. Lorsque le narrateur écoute le compositeur allemand interpréter pour lui son opéra *Armide*, il est en fait stupéfait par cette interprétation, s'apparentant presque à la re-création d'une œuvre qu'il connaît pourtant très bien ; ceci s'explique d'une part par la passion dont fait preuve le compositeur-interprète, qui semble insuffler à sa musique des couleurs absolument inédites, des sonorités littéralement inouïes ; d'autre part, par tout un jeu de variations qui, sans jamais dénaturer l'esprit de l'œuvre originelle, viennent l'éclairer sous un jour nouveau et peut-être décupler sa puissance d'évocation. Cette nouvelle autorise plusieurs interprétations : on peut lire, notamment dans le motif des pages blanches dont est constituée la partition, le refus, ou l'incapacité de transcrire par écrit une musique intérieure sublime entendue pendant les rares et précieux moments où l'artiste est inspiré ; mais Gluck n'est pas Kreisler ; Christoph Willibald Gluck n'est pas qu'un être de papier, ses œuvres, ses *Iphigénie*, son *Armide* ont été créées de son vivant, interprétées du vivant de Hoffmann – et le sont bien sûr toujours de nos jours. On peut alors lire dans cette nouvelle des *Fantaisies dans la manière de Callot* la nécessité pour le compositeur de génie, malgré la déception, l'échec qui le menacent irréversiblement, de composer *quand même*. À la folie de Kreisler, à sa disparition et l'absence de compositions signées de son nom, Gluck va répondre par une conception plus optimiste de la création artistique. Car en dépit de son caractère décevant, la partition constitue le substrat à partir duquel d'autres artistes (auteurs, interprètes), ou même de simples auditeurs (s'ils sont du moins dotés d'un esprit suffisamment poétique) vont pouvoir revivifier la musique intérieure du compositeur. En insistant sur la nécessaire *interprétation* de l'opéra de Gluck, Hoffmann rappelle au lecteur que la langue musicale trouve sa spécificité dans ce caractère oral, instantané, fugitif, diamétralement opposé aux lettres mortes du cahier à musique.

Au plan littéraire, le problème se résout dans les mêmes termes : l'écriture très particulière des « Kreisleriana » propose en effet comme une transposition littéraire de cette problématique liée à la composition musicale. Il existe des moyens de lutter contre la pesanteur du texte écrit, par exemple en donnant à l'œuvre les couleurs d'un discours oral, sonore : ainsi entend-on dans les « Kreisleriana » une voix chanter, crier, parler, très souvent d'ailleurs pour rendre compte de moments eux-mêmes sonores, musicaux (soirées musicales, opéras, concerts, représentations théâtrales, récitals de chant...) Nous avons vu également que l'écrivain Kreisler / Hoffmann mettait en œuvre dans ce recueil de textes des procédés s'apparentant d'assez près à certaines techniques de composition musicale. Mais ne peut-on considérer que les « Kreisleriana », dans l'harmonie secrète qui les caractérise, appellent également un *interprète*, un lecteur exigeant capable de les mettre en voix, de révéler chacune de leurs subtilités, un lecteur qui *achève* en quelque sorte le texte en lui donnant son sens profond ? Finalement, le lecteur des « Kreisleriana », pour peu qu'il soit poète, artiste, conduit à partir du texte la même opération de *révélation* que celle opérée par le Chevalier Gluck lorsqu'il interprète – et donc recrée – sa partition d'*Armide*. C'est l'interprète (chanteur, musicien face à une partition, lecteur face à une page littéraire) qui donne à l'œuvre sa forme achevée, le support écrit n'en proposant finalement qu'une trame plus ou moins inaboutie, *en devenir*. Le texte écrit, musical ou littéraire, n'est en fait que l'indispensable support à partir duquel différentes interprétations vont pouvoir éclore, et qui seront, pour l'œuvre, autant de re-naissances. Plus de cent cinquante ans avant Gérard Genette, Roland Barthes ou Umberto Eco<sup>35</sup>, Hoffmann propose ici une conception on ne peut plus moderne de l'œuvre littéraire et du statut très particulier du lecteur face à cette œuvre, un statut de *co-créateur* en quelque sorte.

C'est ainsi qu'il est donné aux « Kreisleriana » de renouer avec l'oralité et donc l'instantanéité, la fugacité, des formes premières de poésie. Mais il convient peut-être alors d'infléchir ici la quête de l'artiste dans une nouvelle direction : sans doute faut-il renoncer à la quête prométhéenne qui consisterait à retrouver la magie de l'*Urwelt* ; une fois ce renoncement admis, le poète peut dès lors poursuivre une mission peut-être moins ambitieuse, mais néanmoins hautement digne : il s'agit pour lui désormais de témoigner, par la difficulté même qu'il y a à l'approcher et à la mettre en mots ou en notes, de la simple existence de cette réalité supérieure. À l'image de la quête prométhéenne brisée net dans son essor, se substitue alors celle d'une recherche artistique sans cesse interrompue, mais dans le même temps toujours renouvelée, et offrant des perspectives vertigineuses, fantastiques, sur un monde autre, infiniment plus riche que celui auquel l'existence terrestre du poète le condamne. Cette nouvelle forme de quête reste

---

<sup>35</sup> Respectivement dans *Figures I, Variations sur l'écriture* et *Lector in fabula*.

douloureuse pour l'artiste, puisqu'elle aussi est d'emblée vouée à l'échec ; elle n'en reste pas moins paradoxalement éminemment vivante, en ceci qu'elle trouve dans ses limites mêmes la nécessité de se régénérer et de se revivifier : il s'agit pour le poète de ne surtout pas se taire, mais de continuer à tenter de dire l'indicible, ou pour le musicien de continuer à chanter une musique qui n'existe pas ou qui n'existe plus. Et c'est là sans doute le seul moyen, pour toute personne qui ne soit pas totalement dépourvue de sensibilité poétique, de supporter un *hic et nunc* étriqué, sclérosant, terriblement décevant.

#### HOFFMANN MUSICIEN EN FRANCE

Dès que le nom de Hoffmann apparaît en France, à l'aube des années 1830, il est associé au mot « fantastique », et cette association systématique de l'auteur allemand et d'un genre promis à un très grand succès au cours de la décennie 1830-1840 aura deux conséquences quelque peu fâcheuses : on ne va, pour longtemps, retenir du fantastique hoffmannien que sa dimension la plus convenue : les diables, les apparitions surnaturelles, les vampires, les revenants, les doubles... Cette dimension, certes, existe dans l'œuvre du conteur berlinois, et dont les textes qui l'illustrent ne sont pas dépourvus de qualités. Il n'est, pour se le rappeler, qu'à relire les extraordinaires *Elixirs du diable*, ou le moins connu « Ignaz Denner » des *Contes nocturnes*.

La deuxième conséquence découle logiquement de la première. Elle concerne les écrits musicaux de Hoffmann. Ces écrits paraissent très tôt en France, parallèlement aux écrits dits « fantastiques ». Ils sont appréciés, reconnus, mais seront assez vite dissociés de la veine fantastique de l'auteur, alors qu'en fait ils en constituent très certainement un prolongement ou une variante : est fantastique pour Hoffmann tout ce qui permet à l'homme de s'affranchir momentanément de son quotidien, tout ce qui lui permet de percer l'écorce grossière du monde sensible pour accéder au « royaume supérieur », au « monde des esprits ». Et si l'on choisit de donner, avec Hoffmann, cette définition au mot « fantastique », il faut alors considérer l'art, et spécifiquement la musique, comme des éléments éminemment fantastiques, peut-être même les plus fantastiques qui soient. Pour Hoffmann, l'art constitue l'un des échelons de la grande « échelle dressée vers le ciel » évoquée par Theodor dans la « Cinquième veillée » des *Frères de Saint-Sérapion*<sup>36</sup>, échelle « qu'il s'agit d'escalader si l'on veut atteindre des sphères supérieures ». Theodor précise que cette échelle est « solidement plantée dans la vie », ce qui signifie à la fois

---

<sup>36</sup> *Les Frères de Saint-Sérapion*, *op.cit.*, vol. III (p. 108-109), in *Intégrale des contes et récits*, *op. cit.*

que le monde supérieur peut se manifester parfois dans notre quotidien, mais aussi que son accès reste ouvert à toute personne de bonne volonté :

Chacun peut y monter à son tour, se hisser toujours plus haut et, enfin parvenu dans un fabuleux royaume enchanté, continuer à croire que ce royaume est relié à sa vie et qu'il en est la part la plus magnifique, une sorte de beau jardin situé aux portes de la ville, et rempli de fleurs merveilleuses, où il peut flâner pour son plus grand plaisir dès qu'il décide de franchir la triste enceinte des murs.

Or la postérité aura tendance à sous-estimer ces écrits artistiques et musicaux, à oublier l'importance qu'ils eurent en leur temps. Ainsi fait-on traditionnellement coïncider le règne de Hoffmann en France avec la décennie 1830-1840, soit la période où la mode du fantastique connut son apogée. Il se prolonge pourtant tout au long du siècle, en partie grâce à ses écrits sur la musique. L'impact de ces textes en France fut en effet peut-être aussi fort que celui des récits dits fantastiques : très nombreux sont les auteurs qui puiseront dans l'œuvre de Hoffmann une inspiration plus ou moins directe pour leurs propres créations, qu'elles soient littéraires (textes critiques, romans, contes, nouvelles) ou musicales (opéras, ballets, symphonies...).

## 1. Les textes de fiction

### *Un fantastique musical*

On observe tout d'abord une floraison d'ouvrages permettant de concilier les veines fantastique et musicale de Hoffmann au sein d'un même texte, avec une forme de *fantastique musical* au demeurant déjà présent dans l'œuvre de Hoffmann lui-même<sup>37</sup>. Dans ces ouvrages, de qualité très inégale, les théories artistiques ou musicales ne transparaissent que rarement. Bien souvent, la musique y est réduite à un élément comme un autre permettant de faire surgir le fantastique dans le monde réel, par le biais d'un musicien damné (on va beaucoup solliciter dans les années 1830, explicitement ou implicitement, le personnage de Paganini<sup>38</sup>), ou d'un instrument de musique magique ou ensorcelé (bien souvent un violon, ce choix témoignant du grand succès rencontré par « Le Conseiller Krespel », encore traduit, parfois, par « Le Violon de Crémone »)<sup>39</sup>.

### *Une réflexion sur l'art et la musique*

---

<sup>37</sup> Voir le *Kreiserianum* « Lettres de maîtrise de Johannès Kreisler » (avec l'épisode de la légende de Chrysostome) ou encore le célèbre « Conseiller Krespel » des *Frères de Saint-Sérapion*.

<sup>38</sup> Voir par exemple *Les Deux Notes*, d'Aloysius Block (1831), dans lequel Paganini, ayant vendu son âme à Satan, doit, à chacun de ses concerts, donner deux notes au diable en échange du triomphe qu'il remporte.

<sup>39</sup> D'Aloysius Block, toujours, voir le conte *Ugolino* (1833), dans lequel se lit le portrait d'un musicien prêt à sacrifier la vie de son fils contre l'acquisition d'un violon extraordinaire.

D'autres ouvrages, sans pour autant abandonner systématiquement le genre fantastique, permettent cependant de lire une véritable réflexion sur l'art, souvent directement héritée des récits de Hoffmann. Ces ouvrages sont parfois écrits par des auteurs aujourd'hui bien oubliés ; ils n'en sont pas moins, pour certains d'entre eux, tout à fait intéressants. C'est le cas du « Tobias Guarnerius » que Charles Rabou fait paraître dans les *Contes bruns* en 1832, évoquant un personnage de musicien en quête d'une perfection hors d'atteinte, quête devenant une obsession et finissant par mener l'artiste aux confins de la folie : le Tobias Guarnerius de Charles Rabou, indéniablement, est le frère des musiciens fous de Hoffmann, et l'on voit également en quoi il rappelle ou annonce certains personnages d'artistes de Balzac, dont l'auteur fut d'ailleurs l'ami et le collaborateur.

Parmi les auteurs célèbres ayant écrit des récits consacrés à l'art et dont les textes témoignent d'une dette évidente envers Hoffmann, Balzac, précisément, occupe sans doute une place de choix : le Frenhofer du *Chef d'œuvre inconnu* est un avatar du peintre Berklinger de « La Cour d'Artus », et Gambara, dans sa quête improbable de la musique parfaite, comme dans son incapacité à mettre en pratique de façon satisfaisante les hautes théories qu'il développe devant le comte Andrea Marcosini, semble la réincarnation tantôt de Johannès Kreisler, tantôt du Baron de B.<sup>40</sup>

Théophile Gautier est l'un des premiers, en France, à avoir saisi toute la richesse et l'originalité du génie de Hoffmann, en refusant notamment d'enfermer l'auteur dans la seule veine fantastique, et en luttant contre ce qui, malgré tout, allait devenir pour plusieurs décennies certains clichés indissociablement liés à la personne de l'auteur allemand – en particulier l'image du poète ivre ne pouvant puiser son inspiration que dans l'alcool, et rédigeant, sous l'effet du vin, des textes nécessairement dépourvus de toute cohérence. Gautier saisit en effet très vite la cohérence secrète de la pensée et des œuvres de Hoffmann, qui restera pour lui un modèle et une source d'inspiration bien après 1840 : si les récits fantastiques *La Cafetière* ou *La Morte amoureuse* paraissent respectivement en 1831 et 1836, *Spirite* est publiée en 1865. Or ces trois textes, parmi d'autres encore, donnent à lire une réappropriation personnelle de certains motifs typiquement hoffmanniens. Le protagoniste de *Spirite* en particulier, Guy de Malivert, prend en effet conscience, au fil des pages, des limites inhérentes à son art ; et c'est le personnage de Spirite qui,

---

<sup>40</sup> A-t-on remarqué notamment que Gambara se présente au comte comme étant le fils d'un « facteur d'instruments » de Crémone ? – ce qui en fait également le fils spirituel de l'étrange conseiller Krespel... Par ailleurs, le ténor Genovese de *Massimila Doni*, ou encore le personnage du castrat Zambinella dans *Sarrasine* sont aussi des créations littéraires dignes de Hoffmann. Sur la dette de Balzac envers Hoffmann, consulter *Sarrasine. Gambara. Massimila Doni*, édition Pierre Brunel, Garnier-Flammarion, Paris, 1981.

dans ses apparitions, en proposant comme une transcription musicale de l'œuvre écrite du poète, lui permet finalement d'accomplir sa quête, qu'il lui est absolument impossible de mener à son terme ici-bas.

George Sand enfin, semble plus d'une fois prolonger l'œuvre de Hoffmann que Franz Liszt lui avait permis de découvrir. Citons notamment ses *Lettres d'un voyageur*, dont la facture très libre, typiquement hoffmannienne, rappelle celle des « Kreisleriana », et surtout sa *Consuelo*, qui reprend l'essentiel des idées de Hoffmann sur la musique. Comme Hoffmann, Sand insiste en particulier sur l'éminente dignité de l'art du musicien, dont la vocation semble plus d'une fois se confondre avec un véritable sacerdoce. Le roman permet par ailleurs de lire deux portraits de musiciens répondant à deux conceptions possibles du compositeur selon Hoffmann : le compositeur sinon fou, du moins inadapté à la vie en société avec le personnage du Porpora, mentor de la cantatrice Consuelo ; et le compositeur de génie capable de composer avec les contraintes de l'existence terrestre – sans pour autant perdre sa dignité d'artiste –, avec le personnage du jeune Haydn qui, dans la deuxième moitié du roman, croise la route de l'héroïne et l'accompagne dans ses aventures pendant quelques chapitres.

## 2. Textes théoriques et critiques

### *Présence de Hoffmann dans la critique musicale*

Dès 1830, le nom de Hoffmann apparaît de façon récurrente dans les textes critiques musicaux, en particulier dès qu'il s'agit d'évoquer un musicien entouré d'une aura mystérieuse, tels Paganini à propos duquel les légendes les plus rocambolesques circulaient (le musicien était soupçonné d'avoir assassiné sa maîtresse, d'avoir pactisé avec Satan afin d'acquérir sa virtuosité diabolique...), ou encore Jacques Offenbach qui, dès ses premiers pas dans le monde musical en tant que violoncelliste, eut à souffrir d'une réputation de *jettatore* : c'est un peu comme si les critiques français de l'époque n'avaient eu de cesse de trouver, parmi leurs contemporains, des incarnations possibles des personnages de Hoffmann – singulièrement de Kreisler.

Mais c'est surtout lorsque les critiques ont à commenter les œuvres de Haydn, Mozart ou Beethoven – le panthéon musical romantique de Hoffmann – que le nom du conteur berlinois est sollicité. Retenons comme exemple particulièrement significatif la création du *Don Juan* de Mozart à l'Opéra en 1834 : les représentations données à cette occasion rencontrèrent un succès extraordinaire, en particulier grâce à la réécriture du livret par Blaze de Bury et Émile Deschamps, qui, bien plus qu'une traduction du livret originel de Da Ponte, proposent en fait une adaptation dramatique de la nouvelle *Don Juan* de Hoffmann, intégrée au recueil des *Fantaisies dans la manière*



de Callot et connue en France depuis 1829<sup>41</sup>. Très curieusement, les critiques – y compris Berlioz, pourtant toujours très soucieux du respect des œuvres originales – eurent le sentiment que le texte de Blaze de Bury et Émile Deschamps leur avait enfin permis d'accéder au sens profond de l'œuvre de Mozart et Da Ponte<sup>42</sup>.

### *Vers une nouvelle forme de critique d'art*

Nul doute, par ailleurs, que Hoffmann ne constitue un jalon important – aux côtés d'autres noms au premier rang desquels nous trouvons également ceux de Diderot ou Baudelaire – dans l'émergence de la critique d'art en tant que genre littéraire en soi. Le fait que Hoffmann, auteur littéraire, ait produit des textes de critique musicale infiniment plus poétiques que techniques – bien qu'il fût également musicien et *critique* au sens traditionnel du terme – a sans aucun doute contribué à légitimer d'une part l'écriture de tels textes par les musicographes, d'autre part le fait que des non-spécialistes, en l'occurrence des hommes de lettres, s'autorisent à parler musique, peinture, sculpture, architecture.

L'influence de Hoffmann sur les musicographes se lit notamment dans certains textes de Joseph d'Ortigue, en particulier dans son compte rendu d'une exécution de la *Pastorale* de Beethoven<sup>43</sup>, dont la parenté avec « La Musique instrumentale de Beethoven » des « Kreisleriana » est évidente, ou encore de François Stœpel : en 1834, soit au plus fort de la vogue hoffmannienne, Stœpel fait paraître un article, une fois encore consacré à Beethoven, dans lequel il recourt, d'une manière tout à fait hoffmannienne, à certaines métaphores visuelles afin de rendre compte d'une page de musique<sup>44</sup>.

Quant à l'influence de Hoffmann sur les hommes de lettres français s'essayant à la critique d'art, elle se manifeste de façon certaine sur Charles Baudelaire, lequel reconnaît d'ailleurs explicitement et plus d'une fois son admiration<sup>45</sup> mais aussi sa dette envers l'auteur allemand.

### *Hoffmann et Baudelaire*

Les affinités entre Hoffmann et Baudelaire sont nombreuses, et ont déjà fait l'objet de recherches intéressantes<sup>46</sup>. Contentons-nous, dans le cadre de cette étude consacrée à l'art et à

---

<sup>41</sup> *Don Juan* paraît en France pour la première fois le 13 septembre 1829 dans la *Revue de Paris*.

<sup>42</sup> Lire entre autres exemples les articles de Gustave Planche (*La Revue des deux mondes*, 5 mars 1834), Édouard Fétis (*La Revue musicale*, 16 mars 1834), ou encore Jules Janin (*Le Journal des débats*, 17 mars 1834).

<sup>43</sup> Cf. *La Quotidienne* du 26 février 1833.

<sup>44</sup> Voir à ce sujet Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion, coll. « Musique-Musicologie », 2005, p. 281.

<sup>45</sup> Dans *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Baudelaire fait de la *Princesse Brambilla* de Hoffmann un « catéchisme de haute esthétique ».

l'écriture sur l'art, de rappeler trois points essentiels dans la pensée du poète français, à propos desquels des liens se tissent de façon évidente avec l'œuvre de Hoffmann.

Remarquons tout d'abord que pour Baudelaire comme pour l'auteur allemand, la critique d'art ne peut être que subjective, partielle, passionnée, lyrique.

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais, – un beau tableau étant la nature réfléchie par un artiste, – celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible<sup>47</sup>.

La perception synesthésique du monde selon Hoffmann est également à l'origine des célèbres *correspondances* baudelairiennes : le *Kreislerianum* de Hoffmann (« Ce n'est pas tant dans le rêve... » : cf. *supra*, note 32) des « Pensées très détachées » est d'ailleurs cité par le poète français dans son *Salon de 1846*. De même que Hoffmann recourt à toutes les formes d'art pour tenter de dégager l'essence même de la poésie, de même, Baudelaire estime que les différents arts donnent à voir « la variété dans l'unité, ou les faces diverses de l'absolu<sup>48</sup> ». Remarquons encore que Baudelaire utilise certaines métaphores musicales pour évoquer la peinture de Delacroix (dont il loue la science de l'harmonie, de la mélodie, du contrepoint<sup>49</sup>), exactement comme Hoffmann sollicite la peinture pour rendre compte de certaines pages musicales.

Arrêtons-nous enfin à la conception du romantisme selon Baudelaire, telle qu'on peut la lire dans *Le Peintre de la vie moderne*. On sait que Baudelaire définit le beau par la coexistence de deux types d'éléments : certains sont éternels, invariables, d'autres sont ancrés dans un *hic et nunc*, une actualité, dans le quotidien des hommes : c'est précisément ce qui permet de mettre le sublime à la portée de l'entendement humain. Or cette conception du beau permet une définition intéressante du romantisme : d'un point de vue synchronique, le romantisme est « l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau<sup>50</sup> ». Par définition, le romantisme est donc un mouvement appelé à être constamment dépassé, remis en cause, réadapté à un nouveau contexte. Baudelaire déclare en effet dans *Le Peintre de la vie moderne* qu'« il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien », ce qui signifie en fait qu'il eut des artistes romantiques à toutes les époques. Ceci conduit

---

<sup>46</sup> Rosemary Lloyd, *Baudelaire et Hoffmann : affinités et influences*, Cambridge ; New York ; Melbourne, Cambridge University Press, 1979.

<sup>47</sup> *Salon de 1846*, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition Claude Pichois, 1992, vol. II, p. 418.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>49</sup> Voir Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, *Salon de 1846*, p. 419, et *Salon de 1845* p. 376.

<sup>50</sup> *Salon de 1846* in *Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit.*, p. 420.

alors à une définition diachronique du romantisme qui n'est pas, une fois encore, sans évoquer Hoffmann : plutôt que de considérer le romantisme comme un mouvement lié à une période particulière, il faudrait l'apparenter à un état d'esprit, une conception de l'art, une éthique propres à tous les véritables artistes, indépendamment des époques auxquelles ils ont pu vivre. Voilà pourquoi Mozart, Haydn, Beethoven sont considérés comme romantiques par Hoffmann ; voilà pourquoi Baudelaire reconnaît en Hoffmann un frère en art. Tous les peintres, compositeurs ou poètes ayant placé au cœur de leurs travaux la recherche de solutions modernes au problème de la création artistique doivent donc être considérés comme romantiques.

### 3. Les œuvres musicales

#### *Une source d'inspiration privilégiée pour les compositeurs*

Hoffmann et son œuvre suscitèrent très vite l'intérêt des compositeurs et des librettistes : le rôle essentiel joué par la musique et l'art dans ses récits, ses réflexions sur les liens entre musique et langage ne pouvaient qu'intéresser tout compositeur soucieux de réfléchir sur sa propre pratique ; de même, le genre fantastique, et plus encore la fréquente superposition des thématiques fantastique et musicale devaient rapidement s'imposer comme des éléments essentiels de la musique dramatique.

Il serait bien sûr excessif d'inscrire chaque œuvre musicale présentant une thématique plus ou moins fantastique sous le patronage de Hoffmann. La floraison de ces œuvres lyriques ou chorégraphiques constitue tout simplement une conséquence du succès du fantastique littéraire : il était naturel que l'on cherchât à prolonger un tel succès en incluant certains éléments caractéristiques du fantastique au sein d'autres formes artistiques que la littérature ; les compositeurs d'opéras et de ballets trouvèrent ici l'occasion de proposer des équivalents musicaux aux composantes littéraires d'un genre ayant déjà remporté tous les suffrages des lecteurs, et les librettistes saisirent quant à eux l'opportunité de proposer au public des situations dramatiques fortes et inédites, permettant par ailleurs des effets de mise en scène spectaculaires.

Comment, dans ces conditions, déterminer un corpus d'œuvres musicales inspirées, de près ou de loin, par Hoffmann ? Il faut bien sûr dans un premier temps prendre en compte les œuvres, finalement assez peu nombreuses, proposant une adaptation dramatique et musicale de contes de Hoffmann, ou plutôt les œuvres se présentant comme une adaptation de ces contes (la nuance est de taille : ce ne sont pas, paradoxalement, les opéras dont la source se trouve clairement dans l'œuvre de Hoffmann qui lui sont nécessairement le plus fidèles). On peut ensuite s'arrêter aux ouvrages inscrivant explicitement dans leur texte (livrets d'opéras ou

arguments de ballets) une référence à Hoffmann, notamment par le nom de certains personnages. Le cas des autres ouvrages musicaux d'inspiration probablement ou possiblement hoffmannienne est plus problématique et reste parfois sujet à caution.

Le tableau ci-dessous propose une liste de ces ouvrages musicaux composés au XIX<sup>e</sup> siècle, derrière lesquels le nom de Hoffmann transparait de façon plus ou moins explicite.

	Genre	Création	Compositeur	Auteurs - Librettistes
--	-------	----------	-------------	------------------------

Le Violon de Crémone	Opéra	Non représenté, s.d.	Justin Cadaux	
----------------------	-------	----------------------	---------------	--

Épisode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique en cinq parties	Symphonie	Salle du Conservatoire, 5 décembre 1830	Hector Berlioz	Hector Berlioz
Robert-le-Diable	Opéra en cinq actes	Opéra, 22 novembre 1831	Giacomo Meyerbeer	Eugène Scribe et Casimir Delavigne
Le Retour à la vie	Mélologue	Salle du Conservatoire, 9 décembre 1832	Hector Berlioz	Hector Berlioz
Le Luthier de Vienne	Opéra-comique en un acte	Théâtre Royal de l'Opéra-Comique, le 30 juin 1836	Hippolyte Monpou	Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges et Alphonse de Leuven
Benvenuto Cellini	Opéra en deux actes et quatre tableaux	Opéra, 10 septembre 1838	Hector Berlioz	Léon de Wailly et Jules Barbier.
La Symphonie	Opéra en un acte	Théâtre Royal de l'Opéra-Comique, 21 octobre 1839	Louis Clapisson	Arthur Saint-Georges.
L'Élève de Presbourg	Opéra-comique en un acte	Théâtre royal de Opéra-Comique, le 24 avril 1840	Ildephonse Luce	Jean-Baptiste-Charles Vial et Théodore Muret
Le Violon du diable	Ballet fantastique en deux actes et six tableaux	Opéra, 19 janvier 1849.	Cesare Pugni	Arthur Saint-Léon
La Poupée de Nuremberg	Opéra-comique en un acte	Théâtre de l'Opéra-National, le 21 février 1852	Adolphe Adam	Adolphe de Leuven et Arthur de Beauplan
Lélio, ou le retour à la vie	Monodrame lyrique	Weimar, 21 février 1855	Hector Berlioz	Hector Berlioz
Die Rheinnixen	Opéra romantique	Hofoperntheater (Vienne), 4 février 1864	Jacques Offenbach	Charles Nuitter, traduit par Alfred von Wolzogen
Coppélia	Ballet en deux actes et trois tableaux	Théâtre Impérial de l'opéra, 25 mai 1870	Léo Delibes	Charles Nuitter et Arthur Saint-Léon
Les Trois Baisers du diable	Opérette fantastique en un acte	Théâtre des Bouffes-Parisiens, 15 janvier 1857	Jacques Offenbach	Eugène Mestèpès
Fantasio	Opéra-comique en trois actes	Théâtre national de l'Opéra-Comique, 18 janvier 1872	Jacques Offenbach	Paul de Musset
Le Roi Carotte	Opéra-bouffe-féerie en quatre actes et	Gaité, 15 janvier 1872	Offenbach	Victorien Sardou

	vingt-quatre tableaux			
Le Timbre d'argent	Opéra fantastique en quatre actes et huit tableaux	Théâtre National Lyrique, le 23 février 1877	Camille Saint-Saëns	Jules Barbier et Michel Carré
Les Contes d'Hoffmann	Opéra fantastique en cinq actes	Opéra-Comique, 10 février 1881	Jacques Offenbach	Jules Barbier

### *Des influences de natures diverses*

Les liens unissant les ouvrages de ce corpus à l'œuvre de Hoffmann sont de natures très diverses. Certains d'entre eux semblent n'avoir avec l'univers hoffmannien qu'un lien assez lâche : il s'agit d'œuvres convoquant dans leur intrigue un élément fantastique – qu'il s'agisse de fantastique musical (*Le Violon du diable*) ou non (*Le Timbre d'argent*). D'autres proposent une transposition dramatique et musicale de certains contes (*Le Violon de Crémone*, *Coppélia*, *Les Contes d'Hoffmann*) ; d'autres, encore, mettent en scène des personnages dont les noms, essentiellement Krespel – ou Crespel (*Le Luthier de Vienne*) ou Kreisler (*L'Élève de Presbourg*), sont empruntés à certains contes de Hoffmann. Enfin, plusieurs œuvres musicales reprennent à leur compte plusieurs motifs explicitement hoffmanniens : un maître de chapelle plus ou moins fou attaché à la cour imaginaire d'un prince ou d'un grand duc allemand (*La Symphonie*), ou, surtout, le personnage de la poupée mécanique semblant prendre vie (*La Poupée de Nuremberg*).

Mais c'est lorsque compositeurs et librettistes choisissent d'exposer leur conception de l'art ou de la musique que l'influence de Hoffmann se manifeste de la façon la plus intéressante. Ainsi Berlioz, qui avait tout d'abord pensé inscrire sa symphonie de 1830 sous le patronage de Goethe (dans sa lettre à Humbert Ferrand du 2 février 1829, il la désigne par l'expression « symphonie descriptive de Faust »<sup>51</sup>), choisit finalement d'intituler son œuvre *Symphonie fantastique*, alors, précisément, que paraissent les premières traductions françaises de Hoffmann<sup>52</sup> : on ne peut douter que son nouveau choix n'ait été en grande partie dicté par l'influence du conteur allemand – ou plus généralement de la vogue hoffmannienne qui semble alors gagner alors la France. Mais c'est surtout lorsque la symphonie, deux ans plus tard, est incluse dans le mélodrame *Le Retour à la vie*, puis, en 1855, dans le monodrame lyrique *Lélio, ou le Retour à la vie*, que l'on est frappé par les similitudes entre les drames vécus par le poète berliozien d'une part, et par les artistes hoffmanniens d'autre part : même dilemme entre art et amour, même idéalisation de la femme aimée, suscitant dans le même temps l'inspiration de l'artiste et sa perte, même

<sup>51</sup> *Correspondance générale d'Hector Berlioz*, édition Pierre Citron, Paris, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque Romantique », 1972-2003, vol. I, p. 232.

<sup>52</sup> Qu'il lit avec intérêt : voir sa lettre à Nancy datée du 28 décembre 1829, ou celle à Humbert Ferrand du 2 janvier 1830, dans *Correspondance générale d'Hector Berlioz*, *op. cit.*, tome 1, p. 291-294 et 301.

surgissement du fantastique, même recours aux « paradis artificiels » (l'opium pour Léo, l'alcool pour Kreisler),... Les références à Hoffmann, cependant, ne sont qu'implicites dans ces œuvres, et relèvent peut-être, pour certaines d'entre elles, de simples conjectures. Mais lorsqu'en 1838, Berlioz fait représenter son opéra *Benvenuto Cellini*, les conjectures se changent en certitudes : comment ne pas voir, dans le personnage du génial Cellini, luttant « seul avec son courage » contre l'hostilité et l'incompréhension des philistins, prêt à tout sacrifier pour pouvoir terminer son chef-d'œuvre, une incarnation de l'artiste selon Hoffmann ? Il n'est plus possible de douter, d'autant que le livret, signé Léon de Wailly et Jules Barbier (futur librettiste des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach), reprend en partie, de façon très nette, la trame narrative du « Signor Formica » des *Frères de Saint-Sérapion* ; et l'on sait par ailleurs qu'Alfred de Vigny, fin connaisseur et admirateur de Hoffmann<sup>53</sup>, participa activement à son écriture<sup>54</sup>.

ù

L'œuvre de Hoffmann présente la particularité d'être tout à la fois ancrée dans son temps tout en échappant à une inscription exclusive et réductrice dans un mouvement artistique ou littéraire précis, fût-il aussi riche et varié que celui du *Spätromantik*. Si les pages que Hoffmann consacre à l'art ou à la musique s'inscrivent dans la continuité des réflexions menées par les philosophes ou écrivains de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et présentent cohérence et affinités avec les écrits de ses contemporains (Tieck, Jean Paul, Wackenroder attribuent tous à la musique la même place, la même fonction, le même pouvoir au sein des arts), elles se caractérisent également par une extraordinaire modernité, qui leur permet non seulement d'être appréciées bien des années après leur parution par des artistes (Wagner ou Baudelaire) dont l'œuvre est elle aussi intimement liée au concept même de modernité, mais encore de générer nombre de nouvelles créations, littéraires, picturales ou musicales.

En France, c'est indiscutablement dans les années 1830-1840 que la vogue hoffmannienne atteint son apogée. On ne peut nier cependant que la présence de Hoffmann se manifeste dans la vie culturelle et artistique française bien au-delà de cette période, de façon moins dense, certes, mais continue. *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach (créés après la mort du compositeur en 1881) apparaissent comme une forme de point d'orgue dans le processus créateur engendré par l'œuvre

---

<sup>53</sup> Les *Consultations du Docteur Noir* ou *Chatterton*, dans leur réflexion sur la solitude et l'inadaptation du poète au monde des hommes, le conflit entre création poétique et existence collective, sont sans doute en partie redevables de la conception hoffmannienne de l'artiste.

<sup>54</sup> Voir l'article de Hugh Macdonald : « La genèse de *Benvenuto Cellini* », in *Benvenuto Cellini, L'Avant-Scène Opéra* n° 142, novembre-décembre 1991, p. 8-15.

de Hoffmann au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, mais ils n'en constituent pas pour autant le terme : pour le dernier ballet de Tchaïkovski, c'est encore vers Hoffmann et son « Casse-Noisette et le Roi des Rats »<sup>55</sup> que Marius Petipa se tourne. Au XX<sup>e</sup> siècle le compositeur Hindemith compose *Cardillac* d'après *Mademoiselle de Scudéry*. Le cinéma s'empare de l'œuvre de Hoffmann, avec entre autres une très belle adaptation de l'opéra d'Offenbach par Michael Powel et Emeric Pressburger en 1951<sup>56</sup> ; et l'on ne peut que déplorer qu'Ingmar Bergman ou Francesco Rosi n'aient jamais eu l'opportunité de réaliser leur version de cet opéra<sup>57</sup>, ni Andreï Tarkovski celle de mener à son terme le projet d'un long métrage qui aurait dû s'intituler *Hoffmanniana*<sup>58</sup>.

Certes, les ouvrages suscités par les écrits de Hoffmann sont parfois assez éloignés de la source qui les a fait naître ; ils n'en constituent pas moins toujours un hommage reconnaissant à une œuvre d'une richesse, d'une complexité extrêmes et qui, alors même qu'elle posait comme principe essentiel l'impossibilité pour le poète, le peintre ou le musicien de créer de façon satisfaisante, semble paradoxalement vouée à toujours éveiller la veine créatrice des artistes les plus divers.

---

<sup>55</sup> Et aussi sans doute vers l'adaptation que Dumas en avait proposé en 1845, sous le titre *Histoire d'un casse-noisette*. Le ballet de Tchaïkovski est créé à Saint-Petersbourg en décembre 1892.

<sup>56</sup> *The Tales of Hoffmann*, Prix spécial du jury au Festival de Cannes et Ours d'argent au festival de Berlin. La direction musicale de la bande sonore est assurée par Thomas Beecham.

<sup>57</sup> Les affinités de Bergman avec Hoffmann étaient certaines : Kreisler ou Lindhorst ne sont-ils pas des personnages de *L'Heure du loup* (1968), dont la bande-son fait d'ailleurs entendre quelques bribes des *Contes d'Hoffmann*? De même, l'un des personnages de *Jeux d'été* (1951) porte le nom de Coppélius. Quant à Francesco Rosi, il dut renoncer à son projet de réaliser un film d'après l'opéra d'Offenbach, jugé trop coûteux, et tourna finalement à sa place sa célèbre *Carmen*.

<sup>58</sup> Le scénario existe cependant : il fut publié dès 1976, mais fut censuré par les autorités soviétiques.