

Augustin DUMONT

E.T.A. Hoffmann ou le rêve à la limite. Perspectives frontalières sur la critique

Notice biographique

Docteur en philosophie, Augustin Dumont est actuellement chargé de recherches au Fonds National de la Recherche Scientifique (F.R.S.-FNRS) et chargé de cours à l'Université Saint-Louis – Bruxelles, où il est codirecteur du Centre Prospero – Langage, image et connaissance. Il est également membre du CEPICAP de l'Université de Paris-IV Sorbonne et coordinateur des activités de ce centre pour la Belgique. Auteur d'une thèse de doctorat consacrée à l'articulation de l'imagination transcendante et du langage chez Fichte et Novalis, il interroge le problème du sensible en croisant la tradition classique allemande et son versant romantique. Il est l'auteur de : *L'opacité du sensible chez Fichte et Novalis. Théories et pratiques de l'imagination transcendante dans leur mise à l'épreuve du langage* (Jérôme Millon, coll. « Krisis », 2012) ainsi que de la première traduction française des *Études fichtéennes* de Novalis (Presses Universitaires du Septentrion, 2012).

Résumé

Cet article a pour objectif d'interroger certains aspects de l'œuvre du romantique allemand E.T.A. Hoffmann, afin de réfléchir la notion de critique, héritée de l'idéalisme et du romantisme d'Iéna. Le rêve, le sublime et le grotesque sont les vecteurs de cette réflexion.

Abstract

This article aims at questioning different aspects of German Romanticist E.T.A. Hoffmann's work to think about the notion of critic/criticism, inherited from Jena's Idealism and Romanticism. Dream, sublime and grotesque will be questioned with this in mind.

Mot-clés : Hoffmann – romantisme allemand – idéalisme transcendantal – rêve – sublime – grotesque – critique.

Keywords : Hoffmann – German Romanticism – Transcendental Idealism – dream – sublime – grotesque – criticism.

Introduction

L'écrivain, compositeur, musicien, dessinateur et juriste Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) est, avec

Heinrich von Kleist sans doute, la figure emblématique du romantisme dit « de Berlin » et assurément l'un des auteurs les plus marquants du romantisme allemand, toutes périodes confondues, auprès du public. Bien avant que Freud, dans un essai resté célèbre, ne s'inspire de son usage du mot *Unheimliche* (souvent rendu par l'« inquiétante étrangeté » en français), afin de caractériser le retour du refoulé (cf. FREUD, 2003), les contes et les romans de Hoffmann avaient déjà reçu leurs lettres de noblesse et passé la frontière française. Depuis les années soixante, qui virent la parution de la *Winkler-Ausgabe*, jusqu'aux récents *E.T.A. Hoffmann : Neue Wege der Forschung* proposés par Hartmut Steinecke (cf. STEINECKE, 2006), le moins que l'on puisse dire est que Hoffmann n'est jamais tombé dans l'oubli (contrairement à ses contemporains Chamisso ou de la Motte-Fouqué, par exemple). Toutefois, les sciences littéraires et la musicologie sont à peu près les seules à faire vivre la mémoire de cette œuvre. Les philosophes se préoccupent d'ordinaire davantage du premier romantisme allemand, celui d'Iéna, dont les ténors (Friedrich Schlegel, August-Wilhelm Schlegel et Novalis) sont d'importants lecteurs de Kant, de Fichte ou de Schelling. Leurs successeurs, en revanche, sont moins transversaux dans les sciences et moins soucieux de dialoguer, en tout cas de façon immédiate ou explicite, avec la philosophie de leur temps. L'inventeur du genre fantastique – on ne l'a que trop désigné ainsi –, voire du roman noir (songeons à *Mademoiselle de Scudéry*), le maître de l'étrange auquel la littérature ultérieure sera tant redevable, n'a-t-il pour autant rien à apprendre aux philosophes ? Loin s'en faut. Incontestablement, pour avoir directement inspiré l'*Athenäum* iénaen – la fameuse revue du premier romantisme –, l'idéalisme transcendantal kantien ou fichtéen n'a plus d'autre existence, à Berlin, que fantomatique, caché dans les brumes ou dans ce clair-obscur indéfinissable qui se dégage des textes de Hoffmann. Mais point n'est besoin de faire de cet auteur un philosophe pour l'interroger philosophiquement. La trop brève lecture de l'œuvre (au point qu'elle se veut d'abord une invitation à la lire) proposée dans ces pages vise en particulier à interroger le devenir de la « critique », à la

fois transcendante, sociale et esthétique, dont hérite Hoffmann à travers sa lecture du romantisme d'Iéna.

1. Premier regard sur Hoffmann

Remarquons tout d'abord combien, à la différence de Kleist d'ailleurs (cf. DUMONT, 2013b), Hoffmann se situe explicitement – du moins de prime abord – dans le prolongement du romantisme d'Iéna. Il recourt abondamment à l'ironie, somme le lecteur d'être partie prenante du processus créatif et multiplie les mises en abîme. Ce sont là autant d'héritages de la réflexivité transcendante qui était au cœur du projet de la *Frühromantik*. À l'instar du moi fichtéen, l'œuvre romantique se pose elle-même réflexivement, conquérant ainsi son autonomie, non pour se déployer de façon autarcique, mais, au contraire, afin de rencontrer librement la critique (et l'opposition) de *l'autre* comme partie prenante de la réflexivité de la même œuvre. Afin, autrement dit, d'éviter que le processus de création ne soit censuré du dehors et de façon arbitraire par une instance hétérogène. C'était le sens même de la fondation du transcendantalisme chez Kant : la raison, juge et partie, devait s'y autolimiter librement ; de même, il n'existe, pour les romantiques, aucun canon extérieur ou dogmatique auquel l'œuvre doit par avance se soumettre. En réfléchissant son auto-construction, l'œuvre se confronte à l'altérité co-constitutive de son ipséité. L'œuvre ne sera donc pas toute-puissante : si elle aspire à une maîtrise infinie des *effets* qu'elle produit sur l'autre, lecteur et critique, c'est dans l'exacte mesure où elle reconnaît être passive de ces effets. Ceux-ci doivent nécessairement lui échapper pour que l'unité problématique de l'œuvre puisse se phénoménaliser, se manifester. L'autre, auquel s'adresse l'œuvre, en est partie prenante en tant qu'il en est le critique, au sens à la fois de la critique transcendante, de la critique littéraire et de la critique sociale. Dans les deux derniers cas, il faut le souligner, la critique est de nature *historique* et non plus seulement transcendante. Car s'il est la condition de possibilité nécessaire d'une rencontre de l'œuvre avec elle-même (laquelle se critique par la mise en

abîme et s'ouvre à la critique d'autrui en l'invitant à mettre l'œuvre en abîme), l'autre est toujours également l'imprévu de celle-ci. En effet, il est situé dans une histoire, un espace-temps et un langage contingents, irréductibles à l'œuvre, par là même rendue à sa fondamentale *indétermination* (cf. DUMONT, 2013a). L'œuvre est aussi œuvre d'histoire, comme l'est la critique de celui qui, au cœur de son époque et de sa langue, est imprévisible et irréductible à la seule nécessité transcendante de son intervention (celle, bien réelle et jamais disqualifiée par les romantiques, de s'opposer à l'œuvre auto-posée afin de la manifester). À distance de la pédagogie *aufklären*, le partage intersubjectif qu'est l'œuvre romantique en son fond ne doit renvoyer à aucune identité harmonieuse : son lieu est le *polemos*. L'épaisseur d'un sens toujours mis en déroute par la rencontre à la fois historique et transcendante avec l'imprévu accuse la difficulté de communiquer avec autrui. Le lecteur est toujours pour partie incompréhensible pour l'œuvre, de même que l'œuvre est passive de l'incompréhension de son lecteur critique. Leur rencontre est toujours hantée, comme le voulait Friedrich Schlegel, par un fond intraduisible et incommunicable – ce serait justement cela même que l'œuvre, à bien y regarder, mettrait en partage.

Dans la mesure où Hoffmann fait explicitement jouer ces éléments, il est proche de l'*Athenäum*. Cependant, le romantisme berlinois se joue des « acquis » d'Iéna en soulignant partout leur précarité. Certes, à la différence de Kleist, Hoffmann n'éprouve pas le besoin d'hyperboliser la dimension de ratage et l'incompréhension d'autrui, pas plus qu'il ne retourne le projet iénaen contre lui-même en neutralisant l'imprévisible dans une ontologie de la faute que chaque parole, chez Kleist, vient « constater » comme un fait sans pouvoir (ou si peu) la mettre à proprement parler en abîme. De telle sorte qu'il n'y a chez lui, à la place de l'abîme de la réflexion, que le gouffre sublimement poétique de l'impossible rapport à autrui. Au contraire, Hoffmann se présente explicitement comme un héritier de la logologie *réflexive* de Novalis, qu'il « musicalise » au maximum. Pour lui, le monde est un monde de signes

capables de se réfléchir comme ou en tant qu'actes – à distance de toute préoccupation ontologique. Tout est langage, et ces langages, qui sont autant de « forces », *parlent* ou *chantent*, générant une multiplicité infinie d'images à travers leur activité performatrice. Ils produisent des effets les uns sur les autres, au point que l'univers se présente comme une pluralité instable et mouvante de symphonies, nécessairement dissonantes car plurielles, inconciliables, incompatibles, et par là même étranges et inquiétantes, ou angoissantes. Mais par là même, de la symphonie à la cacophonie il n'y a qu'un pas : l'on a tôt fait de chuter, et de rester pour ainsi dire accablé par un mauvais rêve, un rêve dont on ne sort pas, et dont l'autre ne nous aide pas à sortir. Car Hoffmann appuie le déséquilibre et souligne les failles de l'idéal iénaen de la *critique*, c'est-à-dire d'un partage avec autrui de son caractère radicalement imprévu et pour partie incompréhensible, intraduisible, par où l'œuvre assume son autoposition à même ses oppositions conflictuelles. De cette imprévisibilité, nous devons être passifs, à Iéna, mais dans la mesure où cette passivité activait la volonté de *traduire* l'autre et sa critique. Or cette disponibilité, cette ouverture à la traduction d'autrui – même lestée d'intraduisible –, point d'entrée dans l'œuvre et dans l'intersubjectivité, relève au fond d'un acte de foi, ou bien d'une générosité encore trop naïve¹ pour le « romantisme noir », comme il faudrait l'appeler. Au point que, chez Hoffmann comme chez Kleist, plus d'un corps humain, celui-là même avec lequel nous nous adressons à autrui et questionnons sa propre surréction, en bref son humanité, se révèle être un automate vide et glacial, une marionnette, un double inhabité. L'automate, effroyablement inhumain parce que mécanisé, n'en est pas moins encore parlant, et en prise avec les signes, comme dans ce conte intitulé justement *Les automates* :

¹ Mais déjà bien plus juste et combien plus lucide à l'égard de la communication humaine que ce que les philosophes *aufklärer* pouvaient en dire, croyant à la possibilité d'une transmission à autrui de contenus de sens transparents à eux-mêmes et aux autres.

« Mais ce qui me paraît beaucoup plus étonnant et qui réellement m'intrigue beaucoup, c'est la force spirituelle de l'être-homme inconnu, par où l'automate semble pénétrer jusqu'au tréfonds de la pensée du questionneur : il y a souvent dans ses réponses une force de jugement et en même temps une pénombre effrayante qui en font des oracles au sens le plus strict du mot. » (Hoffmann, 2008: 401. Trad. modifiée, 1981: 98-99)

À travers sa réappropriation de Novalis, Hoffmann joue encore le moi imaginant fichtéen, mais il en accentue le clivage. De telle sorte que dans l'*Einbildungskraft* fichtéenne – faculté muée résolument en *Phantasie* dans l'intervalle –, lieu du conflit entre le fini et l'infini, la faille ou l'écart font loi bien davantage que l'harmonie éventuelle de la *Wechselbestimmung*. Et, si l'œuvre hoffmannienne, radicalement réflexive, est formellement au sommet de l'autonomie voulue par ses maîtres (là où Kleist se plaît à annihiler celle-ci), elle est identiquement, elle et ses personnages, c'est-à-dire aussi elle et ses lecteurs, engluée dans les forces, dans *des* forces, indomptables et indomptées, et rien moins qu'ensorcelantes, car à peine traduisibles.

C'est là le premier geste ironique de Hoffmann, qui multiplie les interventions didactiques pour son lecteur et les redouble d'apostrophes cinglantes : l'œuvre la plus réflexive et la plus ouverte en apparence est aussi la plus dangereuse à l'égard du projet moderne de liberté et d'émancipation, dont le romantisme d'Iéna était déjà, de façon équivoque, à la fois la fine pointe, par sa conscience de soi, et la menace d'anéantissement. Lorsque le « monde », à travers les branches d'un sureau, s'adresse pour la première fois au jeune Anselme, dans *Le vase d'or*, il lui révèle l'altérité de sa propre imagination (celle du monde et celle de Anselme, indistinctement, l'imagination étant son « autre » en lui) à travers un chuintement érotique qui le condamne à la folie. Il vaut la peine de lire ce passage en allemand, tant le français peine à rendre le travail de Hoffmann :

« *Zwischendurch – zwischenein – zwischen Zweigen, zwischen schwellenden Blüten, schwingen, schlängeln, schlingen wir uns – Schwesterlein – Schwesterlein, schwinde dich im Schimmer – schnell, schnell herauf – herab, usw.*/En travers – en-dedans – entre les branches

– entre les fleurs épanouies – élançons-nous – serpentons-nous – enlaçons-nous – petite sœur – petite sœur, élance-toi dans le reflet – vite, vite, montant – descendant, etc./» (HOFFMANN, 2004: 9. Traduction modifiée, 1963: 782-783)

Ce murmure, qu'il faut littéralement entendre *chuchoter*, se révèle bientôt être celui de trois petits serpents. Cela, le lecteur germanophone le pressent confusément en lisant cette chuintante litanie, qu'il associera naturellement à *Schlange*, le serpent, en allemand ! Les trois serpents femelles, envoûtantes à l'extrême, amèneront bientôt Anselme à croquer la pomme de la modernité, c'est-à-dire à entrer dans le problème du *voir* et de la *vision* – ici : dans le *reflet* (*Schimmer*), celui dans lequel se mirent Hoffmann et ses lecteurs. Comme Kleist, Hoffmann mobilise le péché originel, assimilé souvent à la *Phantasie* elle-même, par exemple dans les *Kreiseriana* (HOFFMANN, 2011: 20. Trad., 1963: 893), et à son pouvoir configurateur de monde, c'est-à-dire d'images. Si le transcendantal est bien construction avant d'être description, si sa réflexivité renvoie en fin de compte à l'auto-position/création du pouvoir de mettre en image, et si cette réflexion, comme la *khôra* platonicienne, ne se substantialise jamais et ne s'abstrait jamais des apparitions qu'elle crée, alors il faudra prendre au sérieux chacun des effets pratiques produits par la langue transcendantale – ce que Novalis nommait une « acoustique transcendantale », et dont on trouve ici un lointain écho dans l'écriture hoffmannienne. « Le » monde, s'apparaissant à soi à travers la réflexion poétique et singulière d'Anselme, se fait chuintement. Mais Anselme, comme bien d'autres personnages hoffmanniens, est moins l'acteur de cette acoustique que son jouet et là où, tour à tour joyeux, mélancoliques ou angoissés, les personnages novallisiens s'efforcent d'apprendre à jouer dans les forces, quitte à se laisser déposséder par elles, les personnages hoffmanniens s'y voient d'entrée de jeu emprisonnés, accaparés, perdus, impuissants, bien qu'assoiffés d'images et désireux d'en jouir.

L'image tourmente les personnages au point que la plupart de leurs problèmes se ramènent à celui du *voir*, comme c'est exemplairement le cas dans *L'homme au sable* et la plupart

des *Contes nocturnes* : lunettes, jumelles terrifiantes, miroirs déformants, tableaux effrayants, fantômes sont monnaie courante (cf. HOFFMANN, 2010). Le thème du miroir (*Spiegel*), hérité notamment de Novalis, lui-même lecteur de Fichte (cf. par exemple le thème de *l'ordo inversus* dans NOVALIS, 2012, et son exploration littéraire dans les romans), est omniprésent : il est le constant rappel de la réflexivité à trois dimensions (Hoffmann, ses personnages et ses lecteurs) qui innerve chacun de ses contes. L'hommage brillant d'humour rendu à Novalis, dans les *Kreislarian*, l'indique assez : enveloppé dans les sons musicaux, eux-mêmes assimilés à des images réfléchissantes, le narrateur se rend en bibliothèque afin de se procurer les *Disciples à Saïs*, ouvrage jamais emprunté, jamais lu, et assez mal compris pour que le narrateur, explicitement comparé par un ami au disciple un peu gauche du texte de Novalis, se sente désemparé. En jouant sur le caractère (déjà) incompréhensible des écrits de ses maîtres, Hoffmann accentue ironiquement le risque thématique par ceux-ci qu'aucune traduction d'autrui ou partage du sens ne soit jamais possible. Et, symétriquement, il s'amuse à rendre ce partage à sa totale imprévisibilité – car au fond, que savons-nous de la possibilité réelle d'une traduction du sens ?

La réflexivité n'est jamais coupée de l'agir et de ses effets intersubjectifs, chez Hoffmann comme chez Novalis, elle n'est pas un état de chose qui se constate mais un jeu producteur à expérimenter, et elle se tient également à distance des « structures » éventuelles de l'être. Elle se mesure dès lors à la *puissance* exercée par les forces et les signes du monde sur eux-mêmes (autant d'images), en tant que ceux-ci sont de nature performative, en tant qu'ils génèrent de la réalité – soustraite à toute maîtrise de l'auteur ou du lecteur dans l'exacte mesure où ils en sont paradoxalement les acteurs. Mais dans l'œuvre hoffmannienne, cette dépossession de soi n'est pas immédiatement la condition de possibilité d'un surcroît de compréhension de l'autre, elle ne vient plus aisément stimuler le partage intersubjectif en soulignant son caractère pour partie aporétique, comme c'était le cas à Iéna. En jouant jusqu'au bout le jeu du programme iénaen, Hoffmann exacerbe sans la dénoncer – car il

la valorise complaisamment – la réflexion d'autrui (c'est-à-dire de son ou ses apparitions phénoménales, de ses images), tant valorisée par ses « aînés », mais il va jusqu'à en faire de la sorcellerie. La *réflexion critique* devient *fantastique* : elle est l'*hésitation* des acteurs entre les mondes (naturel et surnaturel, dit-on), elle réside dans ce point où le miroir, réfléchissant l'autre, s'arrache à la certitude de renvoyer à un même monde, à une même œuvre, et aussi à toute maîtrise et à toute compréhension lucide de soi ou de l'autre. Peut-être, justement, parce qu'il y a trop de forces et trop de puissances « critiques » en conflit, si l'on peut dire. Nous perdons alors toute certitude de partager, à travers l'activité critique de l'œuvre, une même réalité (ou une même œuvre). D'être totalement dépossédés de soi par la critique de l'autre mais aussi par leur autocritique, les personnages hoffmanniens en deviennent tous des « possédés » (ils sont possédés par le jeu du miroir lui-même, entre les mondes, souvent réels avant d'être possibles). Ainsi de ce miroir de poche, dans *La maison déserte*, qu'il est impossible de regarder sans tomber dans un état de « rêve éveillé (*waches Träumen*) » (HOFFMANN, 2010: 173) pour le moins dangereux, mais qu'il est par ailleurs impossible de ne pas regarder. Or le regard suffit à basculer dans un monde aux règles – naturelles ou morales – inconnues. Le désir (d'image) se fait toujours compulsif et obsédant, chez Hoffmann, au point que l'émancipation des personnages, pas plus que celle des lecteurs, parties prenantes de l'œuvre en sa production multilatérale d'effets, cesse d'être garantie². Ne nous y trompons pas : la critique est fantastique tant qu'elle conserve son hésitation quant au type de règles et d'effets produits par l'œuvre. Autrement dit, nul déterminisme causal strict ne vient remplacer cette solitaire absence de garantie quant à la liberté, et c'est d'un tel déterminisme que se moque Hoffmann, en le réfléchissant assez habilement pour nous en convaincre quand même un peu, dans un conte remarquable intitulé *L'enchaînement des choses*.

² Il est vrai, cependant, que les frères Schlegel se sont en réalité bien gardés de donner des « garanties » à ce sujet...

2. Folie et rêve

Les diagnostics post-mortem, à la mode mais parfois fantaisistes, font de Hoffmann un sujet tantôt borderline tantôt maniaco-dépressif, ou mélancolique, tantôt un obsessionnel. La seule certitude biographique demeure toutefois, outre la survenue progressive d'une ataxie à l'origine de graves et douloureuses paralysies, son alcoolisme et son goût immodéré pour le « punch » berlinois. Alliés à un caractère hautement sarcastique et au besoin irréprensible de dessiner des caricatures de personnalités importantes, ces penchants valurent plus d'un ennui à Hoffmann, et notamment à sa carrière dans la magistrature. L'intérêt très net de l'auteur pour la psychiatrie de son temps (et pour la *Naturphilosophie* d'un Schubert) est plus fiable et nous concerne sans doute plus directement que ces spéculations. Hoffmann présente souvent ses personnages comme atteints de « monomanie », catégorie psychopathologique abandonnée depuis – et plus ou moins remplacée par la névrose obsessionnelle –, désignant alors toute personne dont le comportement s'organise de façon envahissante autour d'une « idée fixe », comme l'on disait, obsédante, revenant parfois sous des formes quasi délirantes mais dont le sujet a conscience à divers degrés (ainsi du protagoniste de *La maison déserte*). Plus fondamentalement encore, Hoffmann rassemble la totalité des pathologies dont ses personnages sont atteints sous la bannière de ce qu'il nomme avec ironie, dans *La princesse Brambilla*, un « dualisme chronique (*chronischer Dualismus*) » (HOFFMANN, 1995: 130. Trad., 1963: 1079). On l'aura compris, si les troubles bipolaires de ses personnages, leurs angoisses, leurs monomanies, leurs brefs épisodes psychotiques ou, comme dans *Les élixirs du diable*, leurs franches et durables schizophrénies, se voient ainsi agglomérés dans une caractérisation clinique peu nuancée, c'est parce que dans tous les cas le dualisme est ce dont on souffre, et à vrai dire ce dont souffre la modernité toute entière. Il suffit d'un récit, d'un échange de regards, d'une vision, voire même d'un son, d'une voix, pour que le miroir réflexif de l'œuvre hoffmannienne nous scinde, et par là même

nous emprisonne, nous trompe, tout en nous faisant *croire* sournoisement qu'il nous libère ou au moins accroît notre compréhension (tout en nous faisant croire, autrement dit, à la réussite du projet romantique de l'*Athenäum*). De même que le « moi » (*das Ich*) du Frère Médard, dans les *Élixirs*, le « moi » d'Elis Fröbom, dans *Les mines de Falun* (encore un hommage à Novalis), se sent « comme coupé en deux (*wie in zwei Hälften geteilt*) » (HOFFMANN, 2008: 235. Trad. modifiée, 1981: 271). Ce clin d'œil au moi fichtéen, également inspiré par Jean-Paul et ses parodies du fichtéanisme, est récurrent, pour ne pas dire omniprésent chez Hoffmann. Il signifie toujours – c'est une idée fixe ! –, l'impossibilité pour le miroir de réunir ce qu'il réfléchit – négativement parlant –, mais surtout – et dit positivement cette fois – le retour forcé de la critique à son lieu de naissance : le flottement, l'hésitation et le non-savoir de ce qui advient dans la réflexion ou scission de l'apparaître, par et à travers autrui. Et ce, loin d'une compréhension authentique, ou plus généreuse, d'un fichtéanisme qui, pour penser puissamment le choc (*Anstoß*) et la scission, ne s'en tient pas moins en réalité à distance de tout dualisme primaire (Hoffmann comme Jean-Paul aime confondre le « dualisme » et la mobilisation de « dualités » : l'efficacité littéraire prime). Le principal tient en une phrase : le sens même du dualisme chronique se disperse dans la critique qui l'éprouve.

La folie représente circulairement ou paradoxalement, pour Hoffmann, à la fois une réelle volonté de se libérer du clivage dont fait l'épreuve tout existant pris dans les forces – même multiples, celles-ci accusent toujours *un* écart de soi à soi et de soi aux autres, *un* clivage impossible à résorber – et la plus sûre manière de s'enfoncer dans le dualisme chronique *afin de le manifester, de le phénoménaliser*. Le fou révèle l'être-apparent de l'apparence et il s'y risque pour son lecteur, dans ce lieu toujours décentré qu'est l'œuvre critique, l'invitant à critiquer l'apparence. Le « lieu » de l'œuvre romantique, ce lieu où Hoffmann s'offre à la critique de l'autre (et il n'y a pas d'autre lieu), est exemplairement représenté par chacune des « veillées » qui coupent et relancent les contes de l'ensemble monumental

(quatre volumes) intitulé *Les frères de Saint-Sérapion*. Dans ces discussions, Hoffmann et ses amis romantiques (lesquels se retrouvaient réellement tard le soir, dans les cafés de Berlin, pour lire et commenter leurs écrits à voix haute) *réfléchissent* les contes qu'ils se racontent, ils les *critiquent* et enchâssent la réflexivité du lecteur à la leur, et à celle des personnages dont ils parlent et qui parlent d'eux. Ceux-ci sont tantôt fictifs, tantôt réels pour les « amis de Saint-Sérapion », tantôt fictifs, tantôt réels pour le lecteur, et enfin, tantôt fictifs et tantôt réels pour Hoffmann – au moins aussi *perspectiviste* que Nietzsche, comme on le voit. Les contes deviennent les fragments nocturnes d'une aventure dont la totale ouverture réflexive s'identifie subtilement à la folie et à la fermeture, puisque, en fin de parcours, toutes les certitudes se sont effondrées : nous ne savons plus sur qui ou quoi porte l'instance critique, et cette instance n'est elle-même plus identifiable, ou si peu.

Entendons-nous bien : il n'y a pas de vérité cachée derrière la scission du voir, il n'y a pas non plus d'unité espérée derrière la fracture de l'apparaître et l'incompréhension des existants. Si Hoffmann exploite, à vrai dire plutôt pour son efficacité pragmatique, le thème du péché originel, s'il suffit d'une image pour que la *Phantasie* brouille les pistes d'un accès à l'autre et à soi, si les méprises récurrentes des personnages s'assortissent des erreurs commises indifféremment par la nature et les hommes, un tel registre sémantique n'est étonnamment pas supporté par la nostalgie – par exemple hölderlinienne – d'une unité originaire et perdue. Il ne s'agit pas de cynisme pour autant : Hoffmann tient d'autant plus à l'ironie créatrice héritée de l'*Athenäum* que l'errance dans les signes est profondément jouissive – et tragique d'un seul tenant. Car, fautive ou non, l'errance est toujours *critique*, et elle est à vrai dire *le seul lieu de la critique*, c'est-à-dire de l'activité créatrice et réflexive des existants empêtrés dans les langages du monde, ou encore de l'œuvre, identifiée très clairement à la réalité par Hoffmann. Le réel, c'est-à-dire le point où les forces se rencontrent, est et n'est rien d'autre que la *critique* elle-même, toujours décentrée, jamais identique ; la critique que les langages

du monde produisent réflexivement en s'entrechoquant, reconduisant toujours et partout une forme de non-savoir radical, une forme d'énigme, quant à ce qu'est la critique elle-même, c'est-à-dire le réel de la rencontre avec l'autre, ou encore l'œuvre. Voilà pourquoi Hoffmann, exigeant des condisciples de Saint-Sérapion que seul soit dit le vrai, que seul soit relaté le réel, l'effectif (*Wirklichkeit*), identifie intentionnellement et ironiquement le réel au fantastique, ou encore à la critique, à la frontière des mondes, dont nos hallucinations sont toujours partie prenante.

Le rêve est pour Hoffmann le cœur de ce travail de l'œuvre, circulairement ouverte ou imprévisible et « enfermante ». Car le réel, c'est-à-dire l'œuvre en son auto-position, ou encore la rencontre critique entre les forces, est un rêve. Au début du quatrième chapitre de *La princesse Brambilla*³, il interpelle son lecteur à ce sujet. Comparant son intervention à celle du chœur dans la tragédie antique, c'est-à-dire à la réflexion (*Reflexion*) de l'écrivain lui-même, il lui demande si le vrai lieu de l'action (*Schauplatz*) ne réside pas dans l'intériorité même de ses personnages : « Peut-être, ô mon lecteur, es-tu comme moi d'avis que l'esprit humain est le conte le plus fantastique (*das allerwunderbarste Märchen*) qui puisse exister » (HOFFMANN, 1995: 66. Trad. modifiée, 1963: 1024). Cet intérieur (*Innere*) est le lieu du rêve, de sorte que l'esprit humain est déjà à lui seul un conte, c'est-à-dire une polyphonie de langages réflexifs, comme l'est le genre littéraire du conte :

« Eh bien ! Sancho Pança disait que Dieu devait rendre honneur à l'inventeur du sommeil, car à coup sûr il avait dû s'agir d'un gaillard intelligent : cependant, celui qui a inventé le rêve mérite un honneur plus grand encore. Non pas le rêve qui émane d'un sommeil confortable, mais le rêve que nous poursuivons tout au long de notre vie [...]. » (HOFFMANN, 1995: 66-67. Trad: 1024-1025)

³ Toute notre étude pourrait être consacrée à ce texte admirable de virtuosité et de complexité, tant s'y voit réfléchi toute la modernité. Nous nous contentons ici d'y puiser l'un ou l'autre élément ciblé.

Le rêve, comme la vie avec laquelle il se confond, est duplice. Tout est double, à commencer par la psyché de Giglio Fava, héros du roman, qui souffre manifestement de troubles bipolaires, comme l'explique Hoffmann au début d'un chapitre dont l'étrange objectif est d'expliquer au lecteur ce que celui-ci ne pourra pas apprendre en lisant ce chapitre – chaque chapitre-fragment étant lui-même pris dans les flux et reflux, dans l'indécision même de la réflexion bipolaire, du miroir romantique :

« Tout homme doué de quelque imagination (*Phantasie*), s'il faut en croire ce qui est écrit dans je ne sais quel livre plein d'expérience de la vie, doit souffrir d'une folie qui va et vient comme la marée haute et la marée basse (*wie Ebbe und Flut*). C'est à la nuit tombante que se situe la marée montante ; les heures matinales, par contre, tout de suite après le réveil, au moment de la tasse de café, peuvent passer pour le point extrême de la marée descendante. » (HOFFMANN, 1995: 67. Trad. modifiée: 1042)

Dans l'un de ces moments calmes du reflux, Giglio prend conscience de sa propre duplicité, de sa propre folie (*Torheit*). Mais il ne sait jamais s'il rêve ou non, et cherche désespérément le « moi » qui pourrait le sauver. Or, à la place de celui-ci, il n'y a que son double. Cette place, celle du double de Giglio, est aussi la place de l'autre critique, et donc du lecteur, trompé par Hoffmann s'il accepte de s'insérer dans son histoire (il a en apparence le choix) – car le lecteur est convoqué comme « moi » critique mais, à l'arrivée, il n'est rien plus qu'énigmatique – mais aussi trompé s'il ne l'accepte pas, puisque de toute façon *il y est* (la critique est le seul réel, il est « ce dans quoi nous sommes »). C'est pourquoi les ennuis de Giglio, incapable de savoir quel sens donner à ses apparitions, sont déjà les siens :

« Sur le point de quitter le palais, il faillit s'écrouler de peur lorsqu'il vit soudain, venant à sa rencontre et comme enveloppé dans un brouillard, son propre moi (*Ich*). Mais il s'aperçut vite que ce qu'il prenait pour son double (*Doppelgänger*) était tout simplement son image (*Bild*), que lui renvoyait un miroir mural opaque. » (HOFFMANN, 1995: 92. Trad. modifiée: 1046)

L'autre moi, le double de Giglio est aussi le lecteur qui vient à sa rencontre, enveloppé dans son brouillard, dans sa langue opaque, bientôt évidée de toute réalité charnelle, transformé en miroir mural froid et impersonnel. L'*ordo inversus* novalissien, paradigme du « miroir romantique », à notre sens, apparaît ici décalé, grinçant, jouissif et désespéré tout à la fois dans sa performance ironique. Ainsi, lorsque au cours d'un conte intérieur au récit (par où *La princesse Brambilla* se met une fois de plus en abîme) le roi Ophioch tombe à la renverse et meurt, après avoir prononcé ce *Witz* fameux selon lequel, en tombant à la renverse, le véritable moi se révèle – c'est donc une « confirmation performative » –, le peuple cesse d'éprouver de la joie en se mirant dans l'eau du lac d'Urdar, comme il avait coutume de le faire. Le véritable moi n'est peut-être bien que le néant de la mort, le non-sens, l'intraduisible pur. Désormais, dans les us et coutumes de ce pays mystérieux, il devient contraire à la sagesse de voir son contraire (son autre moi) dans une eau dont les vapeurs apparaissent tout à coup troubles et aussi incompréhensibles que la langue que se met à parler la jeune princesse une fois atteint l'âge de parler. Les savants les plus compétents du royaume n'y entendent rien : la compréhension n'est plus garantie, et les possibilités de traduire le langage de l'autre sont réduites. Le véritable moi, celui, inversé, qui tombe à la renverse, n'est-il pas ici la mort ? Une sensation d'enfermement s'empare soudainement du lecteur au moment même où Hoffmann, le « chœur » du roman, tente de le rassurer sur sa liberté par une intervention réflexive et didactique au début du chapitre sept. Les longs détours pris par la narration, lui fait-il savoir, n'ont pas pour but de perdre ou d'essouffler le lecteur. Car, à bien y regarder, toute l'action

« se trouve joliment rassemblée dans un petit cercle (*Kreis*), que l'on peut parcourir en une centaine de pas : le *Corso*, le Palais Pistoia, le café Greco, etc., et si l'on excepte la petite digression relative au pays d'Urdar, nous ne sortons pas de cet étroit cercle, facile à parcourir. » (HOFFMANN, 1995: 123. Trad. modifiée: 1073)

En topologisant une narration dont les soubresauts s'identifient dès lors aux scènes principales, aux lieux fréquentés par les personnages – il est vrai peu nombreux –, où se déroule le récit, en activant ainsi la réflexivité de l'œuvre, Hoffmann enferme soigneusement le lecteur auquel il s'adresse dans ce qu'il nomme à dessein un *cercle*. La frayeur de Giglio s'identifie à celle du lecteur, chargé de la critique de l'œuvre et donc de l'œuvre tout court. L'hésitation est totale : Hoffmann se prémunit certes contre la critique à venir de son lecteur inconnu et imprévisible en l'enfermant dans un cercle, mais il ne saurait mieux lui signaler le danger de la création et de la critique, avec cette note didactique, sorte de main tendue vers le lecteur – quelque peu vicieuse il est vrai. Nous serions tenté d'user d'un néologisme pour dire la sensation du lecteur « aux prises » avec Hoffmann : il s'agirait d'un sentiment d'« enclosion ». La critique, toujours plus libre, toujours plus autonome, éclos partout dans l'œuvre mais la joie de l'éclosion s'accompagne simultanément d'une violence, celle d'un enfermement à l'intérieur de la critique, désormais impossible car encerclée, et condamnée à ne pas savoir que faire de ses visions – de ses jumelles. Il est clair alors que les graves problèmes oculaires de Giglio, contractés vraisemblablement en portant prématurément des lunettes (à en croire maître Celionati, formé en Faculté à Halle et à Léna...), sont déjà ceux du lecteur. Que faut-il *voir* et comment *critiquer* ce que nous voyons ? Le jeune homme explique son problème :

« Quelque chose a dû être dérangé dans ma vision du monde [littéralement : dans mon miroir oculaire (*Augenspiegel*)], car je vois malheureusement le plus souvent tout à l'envers, et ainsi les choses les plus sérieuses me paraissent la plupart du temps infiniment bouffonnes, et inversement, les plus bouffonnes, infiniment sérieuses. Cela provoque souvent chez moi une épouvantable angoisse et de tels étourdissements que je puis à peine tenir debout. » (HOFFMANN, 1995: 134. Trad.: 1082)

Misérable un jour et prince l'autre jour, perdu aux flux et aux reflux des images reflétées dans le miroir de la réflexion – celui de l'œuvre romantique, du conte de Hoffmann, d'autrui –,

Giglio se dit « privé de terre, privé par conséquent de l'espace qu'il me faudrait » (HOFFMANN, 1995: 134. Trad.: 1083). Nous aurions eu tort de croire que le cercle narratif et topologique était libérateur... Voilà qui était prévisible : si, en langage phénoménologique, l'*Urdoxa* vient à perdre son caractère d'« évidence naturelle (*Selbstverständlichkeit*) » (cf. BLANKENBURG, 2012), c'est parce qu'au plus « ouvert » de la narration il n'y a paradoxalement plus d'espace – le cercle se refermant sur Giglio. Comme dans d'autres contes, notamment dans *L'ermite Sérapion*, dont le personnage du même nom croit y échapper, la spatio-temporalité – discrètement référée au criticisme kantien – se voit rendue à la *critique* au sens romantique élargi. Car en s'autoposant par ou à travers la position de son autre, de ses autres, l'œuvre dont la *critique* est le seul et unique lieu – toujours décentré – pâtit de la crainte brutale qu'il n'y ait plus de lieux à investir et à narrer (parce qu'il n'y a plus de critique possible), ou bien qu'il y en ait trop (parce qu'il y a trop d'instances critiques).

3. Kreisler (1) : le chat, génie et critique

Tout cela est toujours assez ironiquement développé pour que nos repères spatio-temporels soient bousculés, à défaut d'être anéantis. Si ses significations se multiplient au fil de l'œuvre, le cercle est bien ce à quoi nous n'échappons tragiquement pas. Le personnage « fétiche » de Hoffmann, présent dans les premiers écrits (les *Fantaisies à la manière de Callot* et les *Kreisleriana*) et réapparaissant dans *Le chat Murr* a pour nom Johannes Kreisler. Le patronyme de ce maître de chapelle, volontiers reconnu par Hoffmann comme son propre double et constituant l'instance critique par excellence, dit l'impossibilité de sortir du cercle (*Kreis*) qui meut la réalité phénoménale et, indistinctement, sa critique. Kreisler a peut-être porté un autre nom jadis, mais il ne s'en souvient plus : invitant autrui à disséquer son nom « avec le scalpel grammatical » (HOFFMANN, 2012: 65. Trad.: 96), Kreisler, par la

puissance négative de l'ironie, nous dit bien ce qu'il y a à entendre en lui, étymologiquement parlant :

« Impossible également de partir du mot *Kreis*, quand bien même le ciel se plairait à vous faire évoquer les cercles magiques qui retiennent prisonnier tout notre être et d'où nous ne pouvons sortir quoi que nous fassions. Kreisler tourne en rond dans ces cercles (*In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler*) et il lui arrive souvent que, las de cette danse de Saint-Guy qu'on lui impose, il se débatta contre la sombre puissance, aux desseins impénétrables, qui traça ces cercles, et qu'il ait de la liberté une nostalgie plus aiguë encore que ne peut la supporter un estomac de constitution par ailleurs assez faible. Et la profonde souffrance causée par cette nostalgie pourrait bien être, précisément cette ironie que vous blâmez si sévèrement [...]. » (HOFFMANN, 2012: 65. Trad. modifiée: 97)

Excellent musicien, compositeur et enseignant, Kreisler souffre bien sûr de dualisme chronique, et se voit circulairement renvoyé de son moi au double de son moi. Il est le dernier grand personnage du romantisme allemand. *Borderline*, écorché vif, d'une ironie mordante, ambivalent, détestable et adorable à la fois, Kreisler aime la musique « à la folie », tout comme l'écriture et la culture en général. Mais il est systématiquement meurtri par le regard de l'autre (le plus souvent du bourgeois cultivé, qualifié de « philistin »), et toute forme de « jugement critique » se voit soumise à sa propre critique, humiliante, désarmante et souvent scandaleuse. Peut-on même juger ?

Les considérations sur la vie du matou Murr entremêlées d'une biographie fragmentaire du maître de chapelle Johannes Kreisler présentée au hasard de feuillets arrachés : telle pourrait être la traduction la plus fidèle du titre de ce testament littéraire, communément appelé *Le chat Murr*, représenté par le grand roman inachevé. Si le caractère indissociable de l'œuvre et de la critique (le réel, donc !) est acquis, chez Hoffmann, au point que le génie créateur ne fait pour ainsi dire qu'« œuvre critique », l'auteur n'en reste pas moins systématiquement soucieux d'arracher celle-ci à tout savoir trop assuré quant à sa nature propre, quant à sa fonction et quant à sa possibilité. Une « préface

de l'éditeur » nous explique d'entrée de jeu le « problème » constitué par le roman (et inévitablement par la critique que l'on voudrait en faire). On s'en doute, l'œuvre est fendue dans le geste même de son autopoïèse – voilà en somme ce que dit la préface. Mais cette scission se présente d'abord comme le fait de l'imprévu et de la contingence, reléguant au second plan le caractère par ailleurs *nécessaire* de l'opposition interne à tout œuvrer. Il s'agit plus précisément de l'autobiographie d'un chat, du nom de Murr, entrecoupée par le plus grand des hasards d'une biographie anonyme et inédite de Johannes Kreisler. Tandis qu'il consignait ses réflexions, le chat a jugé bon, afin de s'en servir comme buvard ou support à sa propre écriture, d'arracher les feuilles de cette biographie trouvée dans la bibliothèque de son maître, Maître Abraham, lui-même ami de Kreisler et auteur probable du livre amputé. Ces feuilles restèrent intercalées dans le manuscrit de Murr parti à l'impression, faute d'un éditeur vigilant – ce dernier s'excuse d'ailleurs platement de sa bévue. L'homme est ici le double de l'animal, et vice versa : l'un et l'autre sont l'œuvre critique en sa dualité. En effet, Kreisler et Murr expriment chacun en petit la duplicité de l'œuvre ou du réel tout entier puisqu'ils sont l'un et l'autre à la fois génie créateur et critique. Plus encore : le « moi », si cher à Hoffmann, est désormais celui de l'animal, car de l'humain (Kreisler) on ne parle plus qu'à la troisième personne du singulier. L'œuvre se critique à travers ces deux voix, mais la parole neutre de l'éditeur contribue aussi à cette autocritique, qui nous invite à élever l'erreur d'impression (l'imprévu) au rang d'erreur *constitutive* de tout œuvrer romantique (de façon paradoxale ou circulaire, car le caractère constitutif de l'erreur contingente rend celle-ci nécessaire). En effet,

« on sait trop combien les écrivains doivent leurs pensées les plus hardies, leurs tours les plus originaux, à la bienveillance des typographes, qui aident à la propagation des idées au moyen de ce que l'on appelle des coquilles (*Druckfehler*). » (HOFFMANN, 2012: 6. Trad. modifiée p. 27)

Le récit de Murr ne pouvait évidemment anticiper cette erreur, qui est d'ailleurs d'abord la sienne, même si le doute subsiste quant à son caractère éventuellement intentionnel... Dans son bref avant-propos, le chat s'inquiète de la manière dont son récit sera reçu par la critique : « Saurais-je affronter, et victorieusement, le sévère tribunal de la critique (*Richterstuhl der Kritik*) ? » (HOFFMANN, 2012: 9. Trad. p. 29) se demande-t-il. Ce tribunal est lointainement celui de Kant, mais aussi de l'*Athenäum*. Une telle inquiétude est toutefois temporisée immédiatement par la seconde préface de Murr. Celle-ci devait rester secrète mais elle a été également imprimée par erreur. Cette fois, le chat y apparaît vaniteux et présomptueux, et il ne craint plus rien. S'il se risque à la critique de l'autre lorsqu'il s'adresse à lui, il garde complaisamment, et par devers soi, l'assurance de sa propre génialité dans la préface jugée non publiable : « C'est avec l'assurance et la sérénité dont peut se targuer le génie (*Genie*) véritable que je transmets au monde ma biographie » (HOFFMANN, 2012: 11. Trad.: 31), affirme entre autres choses le matou, le but explicite de l'autobiographie étant que chats et humains puissent admirer et adorer l'étendue de sa perfection. Il faut dire que Murr a tout d'un génie : son don d'écrire et son inventivité lui sont donnés par la nature, de façon d'autant plus frappante qu'il n'est absolument pas tributaire d'autrui – du moins n'a-t-il jamais été spécifiquement « formé » à l'écriture. Sans écolage, le chat a appris par lui-même à écrire en observant son maître, en l'écoutant lire et en lisant par dessus son épaule. Le chat incarne l'autoposition autonome de l'œuvre. Celle-ci est bien sûr traversée et co-constituée par le langage d'autrui (la langue des humains, à commencer par celle de Maître Abraham), mais l'indépendance radicale de l'écriture féline est à ce point hyperbolisée qu'elle en devient bouffonne et souvent ridicule. Terriblement orgueilleux, le chat rend floue la frontière entre le génie créateur et le bourgeois philistin, épris des arts mais incapable de dépasser le besoin d'apparaître savant en société. S'il est même dangereusement proche de ce dernier, il n'en est pas moins un vrai génie : à plus d'un égard son aspiration est bel et bien d'exprimer les Idées esthétiques à travers l'écriture.

Génie autposé, le chat exprime sur un mode animal la compatibilité recherchée par Kant dans la *Critique de la faculté de juger* entre la nature et la liberté (KANT, 2000, cf. introduction), celle-là même que le génie devait incarner sur un mode « humain ». Traversé par la nature en lui, incapable de transmettre à autrui le concept transparent de sa création, le génie kantien s'efforce d'exprimer ultimement, dans le sensible, les Idées universelles de la raison. Il active ainsi, en même temps que sa propre imagination créatrice, le jeu des facultés de tout spectateur à venir, et par suite son jugement critique, réfléchissant à l'infini la finalité de l'œuvre à jamais en excès (la « finalité sans fin »), et provoquant le plaisir esthétique. Hoffmann, bien sûr, ne saurait trop longtemps faire droit à l'idée d'un partage du sens autour de l'œuvre d'art – partage dont la troisième *Critique* nous disait qu'il était, *au moins en droit*, garanti par le sens commun. Le jugement esthétique ne serait pas possible, pas davantage que les autres types de jugement d'ailleurs, si l'on ne présupposait qu'un semblable jeu des facultés (mobilisant en l'occurrence la sensibilité, l'entendement, l'imagination et la raison) n'animait tout individu jugeant, de façon structurelle et quoiqu'il en soit de son plaisir propre et irréductible face à l'œuvre d'art. S'il en est ainsi en droit, qu'en est-il toutefois *en fait*, demande implicitement Hoffmann : qu'en est-il lorsque le surgissement assez imprévisible de l'histoire pour qu'un chat puisse écrire et comprendre le langage de l'homme, vient à ce point distordre le *sensus communis* ? Rien d'étonnant, alors, à ce que le chat ne puisse lui-même échapper au tourbillon, au cercle par où le monde et sa critique imprévisible s'ensorcellent l'un l'autre – il perçoit d'ailleurs la table de son maître comme un « cercle magique (*Zauberkreis*) » (HOFFMANN, 2012: 32. Trad.: 58) :

« D'un adroit coup de patte, j'ouvris un assez gros livre qui se trouvait devant moi et je voulus voir s'il me serait possible de comprendre les signes écrits (*Schriftzeichen*) à l'intérieur. Certes, au début cela ne réussit guère ; mais loin d'abandonner la partie, je fixai le livre, attendant qu'un esprit particulier vînt me visiter et m'enseignât la lecture. » (HOFFMANN, 2012: 33. Trad. modifiée: 59)

Murr insiste sur son incapacité à expliquer et à communiquer à autrui la manière avec laquelle il est parvenu à comprendre le langage des hommes, et par suite, à écrire poèmes, romans, et essais de haute tenue. C'est sa génialité, au sens kantien. Mais une fois celle-ci assumée, il a tout le loisir de se cultiver, et bien plus : de se « bourrer (*vollstopfen*) des pensées d'autrui » (HOFFMANN, 2012: 34. Trad. p. 60), au point que l'étalage bourgeois de ses connaissances entre sans cesse en conflit avec son génie créateur. Dans l'un de ses ouvrages traitant de linguistique comparée (chat et chien), Murr fit la démonstration

« que dans la mesure où le langage n'était qu'une présentation symbolique (*symbolische Darstellung*), par le son, du principe naturel (*Naturprinzip*), il ne pouvait en exister qu'un seul et unique ; celui des chats et celui des chiens – et plus particulièrement celui des caniches – n'était donc que ramification du même arbre et rien ne s'opposait à la mutuelle compréhension des chats et des caniches, pour peu qu'un esprit supérieur les inspirât. Pour rendre ma thèse tout à fait claire, j'apportai plusieurs exemples empruntés à ces deux langues et j'attirai l'attention sur leurs racines communes telles que : *baou-baou*, *miaou-miaou*, *blaf-blaf*, *ouaou-ouaou*, *krr-krrr*, *chtt-chff*, etc. Quand j'eus terminé ce livre, j'éprouvai l'irrésistible envie d'apprendre pour de bon la langue caniche ; j'y parvins grâce à mon nouvel ami, le caniche Ponto ; ce ne fut pas sans peine car, pour nous autres matous, la langue caniche est réellement difficile. Mais les génies viennent à bout de tout [...] » (HOFFMANN, 2012: 61. Trad. modifiée: 92)

En même temps qu'il tourne en dérision l'enthousiasme schlégélien pour le sanscrit, Hoffmann cherche à privilégier l'étranger sur le propre ou l'origine. L'apprentissage d'une langue étrangère passe par l'effort de penser en celle-ci. Murr, habile, y parvient assez rapidement, et devient ainsi étranger à lui-même :

« Je ne tardai pas en effet à penser en caniche, mais je me plongeai si bien dans ces pensées de caniche que la facilité d'élocution qui m'était propre diminua et que je ne compris plus moi-même ce que je pensais. Ces pensées non comprises, je les ai couchées pour la plupart sur le papier : je reste confondu devant la profondeur de ces propos que j'ai

réunis sous le titre de *Feuilles d'acanthé* et que je ne comprends toujours pas aujourd'hui. » (HOFFMANN, 2012: 62. Trad.: 93)

Chez Hoffmann, il n'y a plus que des étrangers : le moi est étranger à soi et à l'autre, il ne se comprend pas lui-même et, s'il croit comprendre l'autre, il se trompe souvent. Or c'est là justement la génialité bien comprise, c'est-à-dire comprise « dans le dos » de Kant, autrement dit encore, grotesque ! Autoposé, et ayant à peine besoin d'autrui, complaisamment engagé dans les productions de sa *Phantasie*, le chat-génie parle certes de multiples langues, mais n'a en fin de compte plus besoin de passer véritablement par autrui :

« Pensées, visions se firent de plus en plus désordonnées, et je finis par sombrer dans ce délire que l'on ne saurait appeler sommeil mais plutôt lutte entre la veille et le sommeil, ainsi que l'affirment avec raison Moritz, Davidson, Rudow, Tiedemann, Wienholt, Reil, Schubert, Kluge et autres physiologistes qui ont écrit sur le sommeil et le rêve et que je n'ai pas lus. » (HOFFMANN, 2012: 146. Trad.: 318)

La croit-on assurée, la rencontre critique avec l'autre devient aussitôt grotesque, voire inexistante : le chat n'a même plus besoin de lire ses « pairs » pour les comprendre, ou, si l'on préfère, ne pas les comprendre. Il n'est pas étonnant, dès lors, que Kreisler, plongé comme Murr dans ses productions « phantastiques », où il cherche désespérément autrui, ne puisse se défaire de la certitude de ne pas appartenir à ce monde. Étiré, attiré, tendu vers le monde suprasensible qu'il s'acharne à faire exister dans l'*Erscheinung* sensible, Kreisler souffre de ce dont le chat s'amuse, voire de ce qu'il provoque, à savoir le caractère littéralement non « lisible » de l'autre, cet autre que Murr critique sans plus prendre la peine de le lire. C'est pourquoi il voit le monde « comme un éternel et énigmatique malentendu (*Mißverständnis*) » (HOFFMANN, 2012: 263. Trad.: 339). Au fond, et voilà sans doute le grand problème pour toute critique à venir, la possibilité même du partage du sens est à jamais *imprévisible* et aléatoire, comme le chat Murr, philosophe à ses heures, en fait lui-même l'expérience : « J'ai compris plus tard que tous les problèmes, toutes les théories que peut développer

l'esprit sont tenus en échec par certains impondérables et que seule une *praxis* vivante peut mener à la connaissance » (Hoffmann, 2012: 346. Trad., modifiée: 437).

4. Kreisler (2) : le sublime et le grotesque

Si elle évoque immédiatement le sublime kantien, la première phrase du roman en noie ironiquement la caractérisation transcendantale dans le langage courant: la vie y apparaît comme « quelque chose de beau, de magnifique et de sublime (*Erhabenes*) » (HOFFMANN, 2012: 13. Trad. modifiée: 35). Ce terme n'est pas là par hasard. Le deuxième paragraphe est explicite :

« Ô nature ! Nature auguste et sacrée ! [...] Aucun de ceux qui me liront – ou ne me liront pas – ne saurait comprendre mon enthousiasme supérieur, car personne ne connaît le point de vue supérieur auquel je me suis élevé ! Il serait plus exact de dire que je m'y suis hissé, mais jamais un poète ne parle de ses pieds, en eût-il quatre comme moi, mais seulement de ses ailes, bien qu'elles ne lui soient point poussées naturellement mais ne proviennent que d'un habile mécanicien. Au-dessus de moi se forme l'immense voûte du ciel étoilé [...]. » (HOFFMANN, 2012: 13. Trad. modifiée: 35-36)

Le chat se hisse, il s'élève par sa propre force poétique à l'infini, au ciel d'étoiles innombrables (le sublime mathématique), et il se joue de sa prétention à présenter sensiblement, symboliquement, l'infini dans les limites de sa propre autobiographie. Le poète parle de ses ailes et non de ses pieds : il doit s'élever vers la voûte, mais sait aussi qu'il n'y aura ni sublime ni génialité s'il n'y a personne, s'il n'y a pas d'instance critique, co-constitutive ou coextensive à l'œuvre, pour faire exister cette génialité. Murr s'en est fait une raison : il se sait par avance incompris de son lecteur et il s'auto-institue présomptueusement comme génie. Mais de même que l'altérité imprévue de Kreisler devient partie prenante, à son insu, de l'identité de son livre, Murr doit bien ériger en juges – et de plein gré cette fois – son lecteur à venir tout comme celui qui ne le lira jamais, et qui risque d'être le plus « critique ». L'autre traverse l'œuvre

avec et contre elle, y compris en ne la lisant pas, tant parce qu'il en est la condition de possibilité que dans la mesure où il la rend à son imprévisibilité, assez folle pour déstabiliser catégories et facultés « universelles », mais surtout pour les réécrire. Aux yeux d'un chat, en effet, et même d'un chat génial, la bipédie de l'humain – son lecteur critique – pas plus que sa raison ne confère à ce dernier de privilège dans l'ordre de la connaissance ou de l'art :

« Mais je sais : ils ne sont pas peu fiers de quelque chose qui siège, paraît-il, dans leur tête, et qu'ils appellent raison (*Vernunft*). J'arrive difficilement à produire en moi la juste représentation (*Vorstellung*) de ce qu'ils entendent par là, mais il est une chose dont je suis certain : c'est de ne jamais échanger mon sort contre celui d'aucun homme si, comme je puis le déduire de certains discours de mon maître et protecteur, la raison n'est rien de plus que la faculté d'agir avec conscience (*mit Bewusstsein*) et de ne pas faire de sottises. Je crois d'ailleurs que la conscience n'est qu'une habitude ; entrer dans l'existence, en venir à bout, rien de plus simple, il n'y a même pas lieu de réfléchir au "comment". » (HOFFMANN, 2012: 14. Trad. modifiée: 36-37)

L'ironie est au travail : le sublime, après avoir été rappelé, déchoit de la première place, il n'est plus le roi de ces « sensations d'exister » (*Gefühle des Daseins*) – tel est le titre de la première partie de l'autobiographie – énumérées par Murr, à côté de ses expériences morales et corporelles. Ou du moins la frontière se brouille. La raison, assimilée à l'habitude, se manifeste d'autant mieux que l'on n'y pense pas ou que l'on ne pense pas, mais n'est-ce pas là – dans la passivité – la manière la plus sûre d'éprouver authentiquement le sentiment du sublime (du sublime des Idées de la raison) ? En tout cas, toute l'enfance de Murr visait bien à coordonner, à unifier sa naturalité et sa moralité, le sensible et l'intelligible, le second initiant même le premier : « Ainsi commença l'éducation de mon corps, une fois que mon éducation morale eut été amorcée » (HOFFMANN, 2012: 15. Trad.: 38). En se formant ainsi au monde (il est question d'une *Bildung für die Welt*), le chat, comme Wilhelm Meister et les autres personnages des romans d'apprentissage de l'époque, éduque certes chacune de ses facultés, mais il semble bien qu'il

ne doive sa génialité à personne. Parce qu'il est né dans un grenier, sans doute, proche du ciel, il est pour ainsi dire voué à s'élever vers le suprasensible :

« D'où vient qu'a pénétré jusqu'au plus profond de mon être ce sentiment élevé, cette pulsion (*Trieb*) irrépressible vers le sublime ? D'où viennent cette rare et merveilleuse habileté à grimper, cet art enviable de faire les bonds les plus hardis, marqués du sceau du génie ? Ah ! Une douce mélancolie emplit mon cœur ! La nostalgie du grenier (*Boden*) natal palpite en moi ! » (HOFFMANN, 2012: 17. Trad. modifiée: 40)

L'usage du terme de *Trieb*, ici, que l'on gagne à rendre par pulsion et non par élan ou aspiration, conjugue habilement, c'est-à-dire en réalité entremêlé, l'animalité du félin et l'accès au sublime, humain s'il en est. Le *Boden*, à la fois le sol et, dans ce contexte, le grenier, conjugue dans la nostalgie qui nous y assoit le sensible, le terrestre, et le ciel, l'intelligible. Les rares moments où l'autobiographie rencontre la biographie de Kreisler sont très instructifs. Dans cette dernière, l'on relate un échange entre Kreisler et Maître Abraham. Le premier s'étonne : « Mais des chats qui rêvent, jamais encore je n'en ai entendu parler » (HOFFMANN, 2012: 29. Trad. modifiée: 55). Et pourtant, rétorque le maître de Murr,

« non seulement le chat Murr fait des rêves très vifs, mais il est aisé de remarquer qu'il sombre souvent aussi dans ces douces rêveries, ces vagues méditations, ces délires somnambuliques, bref dans ce singulier état intermédiaire entre la veille et le sommeil, que les âmes poétiques considèrent comme le moment le plus propice pour les pensées géniales. Depuis quelques temps, lorsqu'il se trouve dans cet état, il pousse des gémissements et des soupirs extraordinaires qui me donnent à penser qu'il est amoureux ou bien qu'il travaille à une tragédie. » (HOFFMANN, 2012: 30. Trad. modifiée: 55)

Le chat a peut-être tout rêvé et nous ne lisons que son rêve irréalisable de communiquer avec l'humanité. Car, à celle-ci nous n'accédons qu'à travers la médiation du rêve *de l'animal*, renvoyant la biographie fragmentaire de Kreisler à son humanité, c'est-à-dire, comme l'explique le maître de chapelle, « à

l'exigence démente et violente d'un quelque chose que je cherche au-dehors alors qu'il se tient caché à l'intérieur. C'est un secret obscur, un rêve énigmatique et confus d'un paradis [...] » (HOFFMANN, 2012: 68-69, Trad. modifiée: 101). Un paradis dans lequel les apparences ne seraient pas nécessairement aliénantes et fracturées, comme elles le sont pour Kreisler. Et aussi pour Hedwiga, la pauvre princesse, emprisonnée dans les images depuis sa prime enfance par un peintre dément nommé Léonard et dont, sans que la jeune femme ne parvienne à séparer le rêve de la réalité, le souvenir réapparaît brutalement lors de la rencontre avec Kreisler, lui-même guetté par un accès de folie lorsque un tel rapprochement lui est relaté. En voyant son reflet dans l'eau, le musicien, formé aux dissonances par son ami Maître Abraham, y voit le peintre maléfique. Plus tard, « Kreisler aperçut son portrait (*Ebenbild*), son propre moi (*Ich*), qui marchait à ses côtés » (HOFFMANN, 2012: 155. Trad. modifiée: 207). Mais ce n'est que l'effet d'un subtil jeu de miroir provoqué par Maître Abraham, complice dangereux d'un monde dont la phénoménalité est à jamais incertaine, parce que tout le monde rêve, et parce que personne ne sait si le rêve relie ou sépare les existants, voués à une autocritique de plus en plus incertaine et parfois à la limite du solipsisme.

Chez Hoffmann, il en va de la nature même de la *Phantasie* de ne jamais pouvoir trancher la question. Sa nature n'en est d'ailleurs pas une : sa nécessité est elle-même à jamais imprévisible et infiniment plastique au regard de la critique émanant de l'autre. Ainsi, lorsque meurt inopinément l'interlocuteur réel, l'autre de Hoffmann, à savoir son chat, bizarrement prénommé Murr, le roman s'arrête. Un bref post-scriptum explique comment l'irruption imprévisible du réel lui-même vient mettre un point d'arrêt et inachever ce roman – « Jeux et caprices du hasard » était par une remarquable ironie du sort l'intitulé de la troisième partie du livre – auquel nous manquent encore plus d'une clé. Parce que le chat de Hoffmann est mort, le lecteur achève le roman sans pouvoir repérer ou s'assurer qu'il existe une réelle rencontre, un point de passage entre Murr et Kreisler, entre lui et le roman. L'œuvre est un divorce. Le

romantisme, à Berlin, devient un scepticisme dynamique, héritier assumé de ce scepticisme tantôt conscient tantôt inconscient qui rampe dans toute la modernité. Le dualisme chronique devient ici celui, rythmique, bipolaire, de l'indécision par où seule s'exprime désormais la critique. À force de ne pas savoir ce qui advient à l'œuvre et la constitue ce faisant, à force de s'ouvrir réflexivement à toutes les altérités possibles par la mise en abîme, la crainte se renforce que la critique ne soit pas libératrice et que le cercle où le moi et son autre sont pris ne soit pas émancipateur. Mais il s'agit d'un scepticisme pragmatique : il faut jouer les forces, entrer dans les langages du monde pour éprouver des réponses à ce qui demeurerait sinon une simple impasse théorique.

Une chose est acquise : la difficulté d'apprendre la langue de l'autre – celle du caniche Ponto par exemple –, difficulté qui est la manifestation même de l'« œuvre critique », est le seul point de départ possible de la création. Hoffmann est bien, à sa manière décalée, un écrivain de la « traduction », et donc un romantique, dans la lignée des frères Schlegel ou de Schleiermacher. Toutefois, avec Hoffmann, l'existence de cet autre qui ouvrirait la critique à elle-même n'étant pas plus garantie que la possibilité de sortir d'un rêve inquiétant aux apparitions trompeuses, l'exercice de la critique, c'est-à-dire de la création, ou encore du réel, ne saurait être lui-même garanti. D'autant que lorsque l'accès à l'autre semble exister, les personnages se perdent immédiatement dans le malentendu. Mais au fond, qu'il y ait une altérité ou qu'il y ait un monde commun, tout cela reste fondamentalement *imprévisible* pour Hoffmann, et non *impossible*. Toute l'œuvre hoffmannienne, par sa capacité à faire coïncider la totale ouverture à l'imprévu – multipliant les lieux de l'autre ou les autres de l'œuvre – et le cercle du rêve fermé sur lui-même, nous invite ainsi à cesser de (croire) savoir par avance – en deçà de l'événement de la rencontre, fût-elle dangereusement compromise – ce que signifie produire un jugement critique. Au risque d'une impossibilité de juger. Si l'expérience esthétique était chez Kant le lieu privilégié d'une rencontre entre esprits (le *sensus communis*), elle devient dans le

romantisme tardif le lieu où se montre, à vrai dire où s'exacerbe et s'hyperbolise, l'inadéquation des « sujets critique », quand ils parviennent à exister dans l'œuvre. Pour autant, c'est encore et toujours dans cette dernière que la rencontre doit être jouée.

Bibliographie

- BLANKENBURG W., 2012, *Der Verlust der natürlichen Selbstverständlichkeit. Ein Beitrag zur Psychopathologie symptomarmer Schizophrenien*, Berlin : Parodos Verlag.
- DUMONT A., 2013a, « Narration et langage transcendantal chez Friedrich Schlegel et Ludwig Tieck. Le nécessaire, le contingent, l'imprévu », *Revue philosophique de Louvain*, à paraître.
- DUMONT A., 2013b, « Le double et l'effroi, ou ce mot que l'on ne saurait dire. La performance tragique des corps et du langage chez Heinrich von Kleist », *Klesis*, à paraître.
- FREUD S., 2003, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, trad. fr. Fernand Cambon, Paris : Folio.
- HOFFMANN E.T.A., 1963, « Le Vase d'or », trad. fr. Maxime Alexandre, *Les romantiques allemands*, vol. 1, Paris : Gallimard.
- HOFFMANN E.T.A., 1963, « La princesse Brambilla », *ibid.*
- HOFFMANN E.T.A., 1981-1982, *Les frères de Saint-Sérapion*, 4 vol., Albert Béguin et Madeleine Laval (éd.), Paris : Phébus.
- HOFFMANN E.T.A., 1988, *Le chat Murr*, trad. fr. Madeleine Laval, Paris : Phébus.
- HOFFMANN E.T.A., 1995, *Prinzessin Brambilla*, Stuttgart : Philipp Reclam.
- HOFFMANN E.T.A., 2004, *Der goldne Topf*, Stuttgart : Philipp Reclam.
- HOFFMANN E.T.A., 2008, *Die Serapionsbrüder*, Frankfurt-am-Main : Deutscher Klassiker Verlag.
- HOFFMANN E.T.A., 2010, *Nachtstücke*, Stuttgart : Philipp Reclam.
- HOFFMANN E.T.A., 2011, *Kreiseriana*, Hamburg : Tredition Classics.
- HOFFMANN E.T.A., 2012, *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, Hamburg : Tredition Classics.
- KANT E., 2000, *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. Alain Renaut, Paris : Flammarion.
- NOVALIS, 2012, *Les années d'apprentissage philosophique. Études fichtéennes*, trad. fr. Augustin Dumont, Lille : Presses Universitaires du Septentrion.
- STEINECKE H. (dir.), 2006, *E.T.A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.