

E.T.A. Hoffmann en France

1. E.T.A. Hoffmann /1776-1822/, le plus caractéristique peut-être parmi les représentants du romantisme allemand, ce singulier courant d'esprit, a de bonne heure passé les frontières de son pays, et les étapes de son triomphe recouvrent presque toute la carte de la vie intellectuelle de son temps: il était connu, lu et imité de Moscou à Paris, de St. Petersburg aux États-Unis. Pourtant, le comble de sa popularité à l'étranger, ce fut la France, plus précisément Paris.

Pour mieux comprendre la fortune de Hoffmann en France, il faut connaître la situation de la littérature allemande dans la littérature mondiale au temps, où notre écrivain a commencé son activité, c'est-à-dire au début du 19^e siècle. Par la suite de l'amorcellement politique, la littérature allemande jouait, pendant des siècles, un rôle secondaire et provincial. Ce n'est que la deuxième moitié du 18^e siècle qui apporta le changement avec les oeuvres de Herder et de Goethe. Mais les cerceaux de la littérature allemande furent brisés non pas par Faust qui a été apprécié en France toujours comme une oeuvre romantique - mais par Werther: ce sont donc ce personnage idéal du sentimentalisme, et le personnage le plus humain du mouvement Sturm und Drang, Götz von Berlichingen qui enthousiasmèrent les lecteurs et les spectateurs français. ¹

Depuis que les littératures française et allemande existent, c'est pour la première fois, au commencement du 19^e siècle, que la littérature allemande se présente comme un partenaire à valeur égale: le sommet des vagues de l'esprit allemand rencontre ici le creux des vagues de l'esprit français. La littérature allemande s'enflamme triomphant dans son nouveau milieu, le romantisme, tandis que la littérature française, alors, a dissipé

l'oxygène de son classicisme pour respirer avidement la fraîcheur de la brise outre-rhénane. C'est pour la première fois que les remous des échanges culturelles et spirituelles tourbillonnent dans une direction inaccoutumée: de l'Est à l'Ouest. Le pas décisif sur cette route fut celui de M^{me} de Staël qui, dans son oeuvre "De l'Allemagne", découvrit pour ainsi dire l'Allemagne pour ses compatriotes /1810, paru à Londres en 1814/, tout en prouvant que la poésie du coeur vaut mieux que celle de la raison. Et cette femme enthousiaste n'est pas seule: Edgar Quinet traduit en français l'oeuvre immense de Herder: Idées pour servir à une philosophie de l'histoire de l'humanité; Victor Cousin donne aux Français le goût de la philosophie de Kant, le mal du siècle de Chateaubriand reflète le sentimentalisme du jeune Werther; les ballades moyenâgeuses et les femmes orientales de V. Hugo trouvent également leurs antécédents dans le romantisme allemand. L'anglophilie de la période précédente donne lieu au commencement du 19^e siècle à une germanophilie accentuée. ²

C'est dans ce milieu germanophile que la mode de Hoffmann arrive à Paris. Le romantisme allemand, différent du romantisme français, est presque tout à fait inconnu à l'Ouest du Rhin, puisque M^{me} de Staël-même ne connaissait que superficiellement les meilleurs représentants de ce courant d'esprit: elle ne connaissait pas Brentano, Arnim, Novalis - donc elle ignorait le noyau de ce courant d'esprit. C'est peut-être le roman d'artiste de Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen qui eut un certain écho dans la presse française, les autres furent connus en France de l'étude de Heine: Die romantische Schule /1833/; les poètes de la lutte contre Napoléon avaient également une certaine importance pour les lecteurs français: Körner et Arndt par exemple.

D'après tout cela on comprend bien que Hoffmann représentait une nouvelle couleur, inconnue jusqu'alors. ³

Aussi avait-il de la chance d'avoir, en la personne de François-Adolphe Loève-Veimars /futur baron, 1801-1854/, un mentor et traducteur connaisseur et enthousiaste. Ce jeune homme, originairement hambourgeois qui ajouta le nom de Veimars à Löwe pour la meilleure sonorité, appartenait, comme compatriote et coreligionnaire, au cercle amical de Heine. ⁴ Loève-Veimars n'appartenait pas à ce type d'aventurier qui envahit Paris après la chute de Napoléon; pourtant il nageait très habilement avec le courant: il reconnut tous les avantages que signifiait à ce temps-là la propagation de la littérature allemande en France. Il traduisait Goethe, Zschokke, le journal de voyage de Heine, l'Obéron de Wieland, mais avant tout les oeuvres de Hoffmann.

Loève-Veimars commença ce travail en 1829, et il le finit en 1833. Le fait qu'il choisit le moment favorable, prouve son goût littéraire excellent: à ce temps-là Hoffmann était un écrivain en vogue à Paris. Un plagiateur bien connu de ce temps-là, Henri De Latouche /1785-1851/ reconnut de bonne heure l'attrait du romantisme allemand, et en 1828, sans mentionner le nom de l'auteur et sous le titre d'Olivier Brusson fit paraître Das Fräulein von Scudéry /1819-1921/, et les Français connurent en 1829 Die Elixiere des Teufels /L'élixir du Diable/, un roman /1815-1816/ de Hoffmann qui parut également sans le nom de l'auteur. La situation de Hoffmann se vit favorisée par un article enthousiaste dans Le Globe /le 2 août 1829./, dont l'auteur fut l'un des meilleurs historiens de la littérature, Jean-Jacques Ampère /1800-1864/.

Il faut reconnaître que le travail de Loève-Veimars fut excellent: il a abrégé là où il fallait; il a également adouci les excessivités du style en l'adaptant au goût français; il a inséré certains motifs et il a supprimé d'autres, comme l'exigeait la gallophobie bien connue de Hoffmann; et, en

exagérant les traits diaboliques, il a inventé des titres magnifiques: Contes fantastiques et Contes nocturnes /1833/.

A ce temps-là en France, ce fut la mode des romans à faire frémir: la magie noire et les motifs sataniques attiraient les lecteurs. On s'arrachait pour ainsi dire les oeuvres de Hoffmann, et la carrière singulière de l'auteur ne faisait qu'augmenter l'intérêt: de remanieur présenta Hoffmann comme somnambule qui passe ses nuits dans des tavernes pour y écrire ces nouvelles inspirées par l'insomnie et par l'alcool. "En lisant les souvenirs et les récits d'Hoffmann, - écrivit Loève-Weimars - il ne faut jamais oublier qu'il s'enivrait et qu'il puisait sa verve dans sa bouteille".⁵

En sa personne la vie vieillotte et médiocre du petit bourgeois allemand reçut de nouvelles lumières: des visions et des hallucinations peuplèrent les nuits: Cette contradiction fut épatante mais attirante en même temps: une véritable psychose des masses emporta non seulement les lecteurs, mais les experts aussi. D'après un recueil de nouvelles /Fantasiestücke in Callots Manier/, Ampère fêta en Hoffmann Callot, le génial graveur sur cuivre du commencement du 17^e siècle, l'auteur des Mille et une nuits, le Walter Scott allemand; et l'excessive George Sand s'écrie ainsi: "Aimable Théodor, facétieux Kreissler, Hoffmann! poète amer et charmant, ironique et tendre, enfant gâté de toutes les muses, romancier, peintre et musicien, botaniste, entomologiste, mécanicien, chimiste et quelque peu sorcier!"⁶

Après le succès des remaniements de Loève-Weimars, d'autres représentants de la littérature française s'essayaient à traduire Hoffmann, comme p. ex. Xavier Marmier /1809-1892/, Jacques Ancelot /1794-1854/ et d'autres. Le "fantastique" comme notion est partout présente: on écrit des opéras fantastiques, Berlioz compose la Symphonie phantastique, Nathalie Wailly et Jules

Janin écrivent leurs romans dans le style de Hoffmann, pour ne mentionner que quelques exemples.

Mais plus que les traductions et remaniements directs est l'importance du fait que plusieurs parmi les écrivains français subirent l'influence de Hoffmann. Ici, nous voudrions démontrer cette influence, cet effet en présentant deux grands écrivains et un écrivain de moindre importance: Alfred de Musset, Honoré de Balzac et Jules Janin.

4. L'influence de Hoffmann sur Musset a été plusieurs fois analysée par les historiens de la littérature, mais nous sommes d'avis que cette question n'est toujours pas définitivement décidée. Dans ce qui suit, nous ne voudrions démontrer que quelques influences de Hoffmann.⁷

La période romantique de Musset ne dura que relativement peu longtemps. Il est vrai qu'après 1828 il s'attacha au mouvement littéraire romantique du 2. Cénacle, mais ce n'est qu'après la mort de son père /le 8 avril 1832/ qu'il devint romantique au sens hoffmannien: il est tourmenté par des visions, et le jeune homme gâté par la vie et par l'amour se réfugie dans le mal du siècle.⁸ Dans cet état d'âme, Hoffmann lui arrive au moment favorable, dans les oeuvres duquel il découvre des traits psychiques communs.

C'est dans l'activité dramatique de Musset qu'on peut démontrer avec la plus grande netteté les effets hoffmanniens. Dans sa première pièce déjà, La nuit vénétienne qui fut un échec à l'Odéon /Paris 1830/, nous trouvons des éléments hoffmanniens. Nous sommes dans la ville des gondoles, mais ces lieux n'ont pas d'importance dans cette pièce, comme ils n'en ont pas dans les autres non plus: L'Italie de Bettine, la Hongrie de Barberine ou la Sicile de Carmosine sont tous des paysages hoffmanniens ou shakespeariens: des pays de fées, où les fées

sont à la recherche des aventures dans les jardins éternellement fleuris et sous un ciel toujours bleu. Comme le dit Musset dans sa comédie "A quoi rêvent les jeunes filles": "La scène est où l'on voudra". L'effet de Hoffmann est dû plutôt à la similitude des personnages qu'à celle des éléments fableux: les personnages dessinés par une psychologie individuelle sont les représentants de telle ou telle situation, et l'un de ces personnages principaux /nommé par Musset "Le prince d'Eysenach"/ ressemble de façon surprenante au prince Irenäus d'un roman de Hoffmann: "Die Lebensansichten des Katers Murr" /1821/.

Maurice Rat analysteur raffiné de l'activité dramatique de Musset a déjà démontré que, dans les drames du poète "la laideur, la vieillesse n'y figurent pas; il est le royaume féérique et vrai, de l'éternelle jeunesse".⁹ Cette constatation est particulièrement valable pour la comédie Fantasio /1833/, dans laquelle il est le plus facile de démontrer, de façon convaincante, l'influence de Hoffmann. La pièce se joue à Munich, à la cour royale de Bavière, où l'on attend le futur gendre inconnu du roi le prince de Mantoue. Parmi les jeunes gens rôdant çà et là, on voit Fantasio qui, avec une inspiration facétieuse, se prend le rôle du feu fou du roi. Quant à la farce, le futur gendre s'y connaît également: il change de vêtement avec son page. C'est donc une comédie des erreurs qui se déploie sous nos yeux. La princesse Elisabeth ne souffre pas l'indiscret prince pris pour un page, mais elle ne tolère pas son aide non plus. C'est Fantasio qui l'enlève de cette situation pénible: à l'aide d'un crochet, il enlève la perruque du prince qui se retire en faisant des menaces de guerre. Fantasio est emprisonné, mais devenu libre, il reste fou du roi: dans cette qualité ses débiteurs ne le chercheraient pas.

Déjà Jean Giraud avait aperçu que le personnage de

Fantasio ressemble fortement au chef-d'orchestre Johann Kreisler, personnage caractéristique de Hoffmann, qui - aussi dans Die Lebensansichten des Katers Murr - sauve du mariage la princesse Hedwig de façon analogue.¹⁰ Le personnage de Kreisler n'était pas inconnu pour le public français: la Biographie de Jean Kreisler parut en 1830. En outre la ressemblance des contenus, les caractères de Fantasio et de Kreisler se ressemblent aussi: tous les deux sont nobles, dénués d'égoïsme. L'avenir de Fantasio reste inconnu pour les spectateurs, il prend congé dans son vêtement de clown; toutefois on peut supposer qu'il deviendra quelqu'un. L'avenir de Kreisler ne se voit pas non plus: Hoffmann ne put pas achever son roman: ici tout est possible.

Hoffmann avait de l'influence non seulement sur l'auteur dramatique: c'est également au poète allemand que Musset emprunta le Revue fantastique; il lui emprunta également d'autres motifs voire personnages.¹¹

La poésie lyrique de Musset fut également influencée par Hoffmann, non seulement du point de vue des sujets, mais aussi de celui des impressions. On peut retrouver des traces hoffmanniennes même dans les oeuvres épiques - pleines de lyrisme - écrites dans les cercle "Cénacle": Portia en 1829 et le Saule en 1830. C'est encore plus sensible dans le grandiose poème épique reliant l'Est et l'Occident intitulé Namouna / Un spectacle dans un fauteuil, 1832./ portant le sous-titre "Conte orientale". Nous entendons par là non seulement le fait que Musset créa Don Juan, personnage de Namouna, d'après l'esprit d'un conte de Hoffmann, portant le même titre, mais aussi le fait que le poète français se réclame de lui, et de son idéal de musique, Mozart avec son autre idéal éternel, Shakespeare:

"Il /Don Juan/ en est un plus grand, plus beau, plus poétique,
Que personne n'a fait, que Mozart a rêvé,
Qu'Hoffmann a vu passer, au son de la musique,
Sous un éclair divin de sa nuit fantastique.
Admirable portrait qu'il n'a point achevé,
Et que notre temps Shakespeare aurait trouvé. ¹²

Les rapports de Musset avec Hoffmann cessèrent au temps où commença son amour romantique avec George Sand /1833/, pourtant ces rapports n'étaient pas ceux de l'imitation ou bien de la copie. On le nommerait plutôt rapprochement, sympathie intuitive qui, au lieu de diminuer ses valeurs, les font augmenter, puisqu'il était toujours imbibé d'effets étrangers /et c'est valable pour Hoffmann aussi/: sa conception bien originale a supprimé tout ce qui ne lui convenait pas tout en retenant et s'incorporant inséparablement tout élément convenable.

5. Bien que Musset ne fût pas un poète romantique, il avait des années romantiques. Par contre, Honoré de Balzac est, pour le grand public, le plus grand écrivain du réalisme critique en France.

C'est pourquoi il est un peu surprenant de le voir parfois influencé par Hoffmann. Le plus approfondi des chercheurs d'aujourd'hui, Pierre Barbéris, examine cette question dans sa monographie ¹³ sur Balzac, et des savants allemands ont également examiné les relations des deux écrivains. ¹⁴

L'intérêt de Balzac pour Hoffmann n'est pas occasionnel et n'est pas dû au hasard: consciemment, il voulait créer un pont entre la littérature allemande et la littérature française. C'est démontré non seulement par le fait que les personnages allemands de ses romans sont en général sympathiques, mais aussi par une lettre écrite à Loève-Weimars dont nous citons l'extrait suivant: "Il y a quelques années, à l'exception de plusieurs

noms célèbres en Angleterre et en Allemagne, noms qu'il n'était pas permis d'ignorer, nous n'avions aucune connaissance de l'état de la littérature chez ces deux peuples".¹⁵

C'est l'élément fantastique, le mystérieux qui attirait Balzac dans les oeuvres de Hoffmann. Ainsi, tantôt il dessine un petit bonhomme qu'on pourrait tenir "pour échappé des contes d'Hoffmann",¹⁶ tantôt il dessine une étroite ruelle de Paris où se retrouve "le monde fantastique d'Hoffmann le Berlinoise".¹⁷ Il ne nie pas qu'il connaît bien Hoffmann, même il le prouve avec une critique clairvoyante:

"J'ai lu Hoffmann en entier, il est au-dessous de sa réputation; il y a quelque chose, mais pas grand'chose; il parle bien musique; il n'entend rien à l'amour ni à la femme; il ne cause point de peur; il est impossible d'en causer avec des choses physiques".¹⁸

Dans certaines scènes de la première version de Gobseck, Barbéris croit découvrir l'influence hoffmannienne: dans les chapitres Scènes de la vie privée et Dangers de l'inconduite, Balzac crée, sous l'influence de Hoffmann, des êtres surnaturels qui deviennent ensuite des démons et des génies.¹⁹

Tout cela, ce n'est que les préparatifs. Die Elixiere des Teufels /1816/, roman de Hoffmann avait une grande influence sur les lecteurs et sur les écrivains aussi: Balzac n'en échappa point, et, dans Lettres sur Paris, il inséra L'élixir de longue vie, récit dont la préface tient Hoffmann pour auteur, en disant que le récit se trouve, selon le goût littéraire de l'époque, dans un almanach littéraire allemand, mais qui ne fut pas pris, plus tard, parmi les oeuvres de Hoffmann. Même une comparaison superficielle démontre que les deux Élixirs n'ont rien de commun, et que celui de Balzac n'est autre chose qu'une préparation de l'oeuvre capitale qui nous intéresse ici, Peau de Chagrin, renvoyant au maître allemand plutôt dans sa conception générale que dans ses détails.²⁰

Dans ce roman, Balzac voulait donner la critique de la révolution de juillet, comme les oeuvres de Hoffmann veulent critiquer le petit bourgeois allemand. Avec des moyens fantastiques, donc pas réalistes - pourrait-on émettre l'objection. Pourtant, on ne peut pas récuser d'office le fantastique en parlant de moyens réalistes: dans les circonstances données, l'écrivain s'en sert de façon bien fondée. La miraculeuse "peau de chagrin" de Balzac accomplit tous les désirs de son possesseur, mais les désirs prononcés raccourcissent sa vie. Cette idée fantastique entraîne le personnage principal, Raphael, dans des situations, dans lesquelles le lecteur peut connaître en profondeur la vie de la France d'après révolution: les éléments fantastiques du roman favorisent la représentation convaincante des conflits sociaux, et en même temps avec les scènes surnaturelles et orgiastiques, ils épatent le lecteur tout en l'améliorant en même temps.²¹ Le but de Hoffmann était le même, mais il se servait des éléments fantastiques plutôt pour présenter ses héros dans les fers des forces démoniques, plus puissantes que les forces sociales.¹²

La vie littéraire de France n'était point ravie de voir cet effet hoffmannien: Le Mouvement reprocha à Balzac de s'être laissé tenter et d'avoir abandonné la réalité.²³ Émile Deschamps, dans sa critique "M. de Balzac" fait la même chose tout en analysant les différences de conception des deux écrivains: Hoffmann croyait en son art, en ses personnages, - par contre Balzac ne croit qu'en son époque où tout s'accélère: les inventions, les sciences naturelles dans une société sans conscience.²⁴ Un journaliste de province, Charles de Bernard s'y ajoute encore en accusant Balzac de plagiat: selon lui, Balzac aurait caché les idées sérieuses de Hoffmann dans une enveloppe bizarre.²⁵ Balzac se

défend en écrivant à Ch. de Bernard que personne n'a le droit de propriété sur un sujet: "Vous accusez peut-être légèrement la jeune littérature de viser à l'imitation des chefs-d'oeuvres étrangers. Croyez-vous que le phantastique d'Hoffmann n'est pas virtuellement dans Micromèges qui, lui-même, était déjà dans Cyrano de Bergerac, où Voltaire l'a pris? Les genres appartiennent à tout le monde, et les Allemands n'ont pas plus le privilège de la lune que nous celui du soleil et l'Écosse des brouillards ossianiques. Qui peut se flatter d'être inventeur? Je ne me suis vraiment pas inspiré d'Hoffmann que je n'ai connu qu'après avoir pensé mon ouvrage". 26

En outre Musset, Balzac et George Sand, d'autres aussi, les moins importants, subirent l'influence de Hoffmann. Parmi eux, nous voudrions présenter un seul, Jules Janin/1804-1874/, qui reflète - comme une goutte d'eau la mer - tout le développement de la vogue Hoffmann en France. Avec son roman L'âne mort et la femme guillotinée, il donne une parodie du romantisme, mais trois ans après, il écrit un essai sur Hoffmann, dont il devient l'admirateur: dans Hoffmann et Paganini, il compare les deux artistes démoniques. 27

Cela vaut la peine d'écouter l'écrivain français pour savoir ce qu'il pensait du romantique Hoffmann. Selon lui Hoffmann est un fantaste passionné, champion des couleurs, des voix, des formes, de la représentation artistique sous tous ses aspects, mais en même temps "il est avide poursuivant du rien sous toutes ses faces" /p. 272/. Pour soutenir cette affirmation, il dessine une image hardie en présentant Hoffmann dans une taverne où ce n'est que lui qui voit le spectacle de tous les soirs: la table a la noble fonction d'une scène et la cruche peut devenir selon les besoins, palais ou cabane. Ses démons lui obéissent

et lui présentent des opéras; c'est un monde qu'il a créé pour lui-même pour l'observer comme Dieu l'a fait le premier jour de la Création: c'est-à-dire seul. Mais peu à peu Hoffmann se fatigue; le monde privé de son sorcier s'effondre... On cherche Hoffmann - il est sous la table et il dort.

Cette conception de Janin est caractéristique de celle de sa génération: le miroir miraculeux déforme la réalité selon les goûts subjectifs, grâce à lui, nous avons un sorcier parfait qui crée le miracle lui-même: du rien tout un théâtre.

La génération de Musset, Balzac, Janin fut suivie bientôt par des poètes plus jeunes, imitateurs de Hoffmann, comme p. ex.: Aloysius Bertrand /1817-1841/, avec son roman fantastique Gaspard de la Nuit, fantaisies de Callot et de Rembrandt /1842/, ou bien Alphonse Karr /1808-1890/ avec Sous les Tilleuls, roman romantique.

Le personnage curieux et mystérieux de Hoffmann devint bien vite un héros actif à Paris: Henri Vernay Saint-Georges /1799-1875/ le mit en scène déjà en 1839 sous le titre de Chiara d'Hoffmann, puis Jules Barbier /1822-1901/ et Michel Carré /1819-1872/ présentèrent à Odéon Théâtre, à Paris, leur pièce Contes d'Hoffmann /1851/, qui, avec son succès, inspira le compositeur français, Jacques Offenbach /1819-1880/ à en composer son opéra /1875/. La partition ne fut trouvée que dans la succession d'Offenbach, ainsi l'opéra ne fut représenté que le 1^{er} février 1881, à l'Opéra Comique de Paris. Depuis ce temps-là, cet opéra fantastique est un succès d'argent rendement ne pour les théâtres. Parmi les personnages de Hoffmann, Olimpia /de la nouvelle intitulée Sandmann/ fut transformée - par Léo Delibes - en un ballet gracieux: Coppélia /1870/.

7. La "splendeur" de Hoffmann en France dura trente ans, avec une tendance de déclin, bien sûr, - et puis ce fut sa "misère". Celui qui a tant contribué à sa gloire, fut le souffre-douleur: c'est Loève-Weimars. L'attaque contre Hoffmann fut lancée par le

critique redoutable de ce temps: Philarète Chasles /1798-1873/: "Loève-Veimars a inventé Hoffmann et s'est moqué de nous: il a donné pour une traduction de l'allemand un arrangement très habile, piqué la curiosité blasée du vieux monde et fait naître la manie du fantastique... Vous pouvez voir dans l'introduction qui précède le très bon petit volume de M. Champfleury sur Hoffmann, comment notre jeune Parisien s'est mis à l'oeuvre pour le draper et faire son piédestal, comment il est parvenu à séduire et à attraper son public; quelle a été sa fiction; comment il a traduit sans traduire, exploité la circonstance, modifié ou plutôt supprimé le Hoffmann réel".²⁸

Mais le bouc émissaire avait échappé à la justice humaine: son sang inquiet l'a fait quitter la France depuis longtemps: il devint consul général de la France à Bagdad, puis à Caracas où il mourut en 1854.

Les reproches faites à Loève-Veimars étaient exactes du point de vue formel, mais pas de celui de l'essentiel: la vérité c'est que le personnage de Hoffmann fut inventé par le romantisme français, et, après que les vagues de celui-ci s'apaisèrent, le pantin romantique de Hoffmann - ajusté tant bien que mal - tomba en morceaux, - comme Olimpia. La fiction est morte, mais il nous reste le grand poète original du romantisme E.T.A. Hoffmann qui exerce toujours son influence sur les générations d'après lui.

8. Le comble de l'influence allemande dans la littérature française fut Hoffmann, et Fernand Baldensperger /1871-1958/ dit à juste titre que cette influence fut plus grande que même celle de Goethe: "Même dans l'élite, il est certain que Goethe a suscité chez nous de moindres conflits que Shakespeare... et que la mode et la vogue ne se sont jamais emparées de son nom comme ceux d'Ossian ou de Hoffmann".²⁹ Pourtant, cette influence est comme un ruisseau qui cache; il se montre de temps en temps, ainsi

de nos jours aussi. Après la période du romantisme, on peut trouver des réminiscences hoffmanniennes chez Baudelaire, à la différence qu'il s'agit ici d'une médiation d'Edgar Allan Poe dont il traduisait les poésies. Dans sa préface de Poe, Baudelaire ne nie pas avoir fait la connaissance de Hoffmann par l'intermédiaire du congénial poète américain.

La popularité de Hoffmann diminua sensiblement à cause de l'intérêt scientifique du positivisme du 19^e siècle, non seulement en Allemagne, mais à l'étranger aussi. La première guerre mondiale, la crise de la conscience qui la suivit, puis le "Moi" perdu et la diffusion mondiale de la solitude et de l'aliénation lui rendèrent la popularité, d'abord par Proust, puis grâce à la philosophie existentialiste de Sartre, philosophie dont l'idée centrale c'est l'angoisse, la conscience du crime, à quoi s'ajoutent le désespoir et l'échec de l'existence humaine. Les courants d'esprit de l'Ouest, confus et contradictoires empruntèrent à Hoffmann en premier lieu son nihilisme /chez lui périphérique pourtant/ en se réclamant de son oeuvre comme "d'un romantisme perversi".

Espérons que les idées deviendront plus claires, et le temps viendra où le Hoffmann positif, synthèse des éléments romantiques et réalistes, aura de nouveau une influence stimulante sur les littératures de l'Europe.

Árpád BERCZIK

Notes

- 1, Reynaud, Louis: Le Romantisme des origines Anglo-Germaniques. Paris 1926., p. 240.
- 2, Reynaud, Louis: L'influence allemande en France au XVIII^e et au XIX^e siècle. Paris 1922., p. 113.
- 3, La fortune de Hoffmann en France a été analysée par les Allemands ainsi que par les Français: Thurau, Gustav: Hoffmanns Erzählungen in Frankreich. Königsberg 1896.; Breuillac, Maurice: L'influence de Hoffmann en France. In: Revue d'histoire littéraire 1906-1907., pp. 427-435.; 1907., pp. 74-93.; Matthey, Louis: Essai sur la merveillance dans la littérature française depuis 1800. Lausanne 1915., pp. 79-86.
- 4, Heine, Heinrich: Sämtliche Werke., t. V., p. 300.; t. VII., p. 395.
- 5, Cité par Reynaud, L.: L'influence allemande..., p. 201.
- 6, Sand, George: Lettres d'un voyageur: le 2. sept. 1836., de Fribourg. Cité par Reynaud, L.: L'influence allemande... p. 202.
- 7, Giraud, Jean: A. de M. et trois romantiques allemands: Hoffmann, Jean Paul, Henri Heine. In Revue d'histoire littéraire 1911-1912.; Geyer, Wilhelm: A. de M. in seinem dramatischen Werk. Giessen, 1928.
8. Van Tieghem, Philippe: Le romantisme français. Paris 1968., p. 35.; Barine, Arvède: A. de M. Paris 1894., p. 25-35.
9. Théâtre d'A. de M. Paris 1964., p. 25.
10. Giraud, J.: O. cit., p. 218.
11. Mandach, André de: E.T.A. Hoffmanns und Jules Barbiers Darstellung des musikalischen Robotmädchens "Olimpia", die Vorlagen zu Mussets Blandine. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, t. 68., 1968.
12. Premières poésies /1829-1835/, Paris 1884., p. 375.
13. Barbéris, Pierre: Balzac et le mal du siècle, t. I-II., Paris 1970.