

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

05

20
16

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LABORATOIRES DE L'INTERMÉDIALITÉ MODERNE ET POINTS AVEUGLES DE L'HYBRIDATION LITTÉRAIRE : CONSIDÉRATIONS À PARTIR DES *FANTASIESTÜCKE* IN *CALLOTS MANIER* D'E.T.A. HOFFMANN

ALEKSANDRA WOJDA – *Université Jagellon de Cracovie*

L'article propose une réflexion sur la genèse des procédés de l'hybridation moderne, associée aux expérimentations intermédiaires spécifiques d'un certain romantisme qualifié de "critique". Les *Fantasiestücke in Callots Manier* d'E.T.A. Hoffmann, représentatives de ce mouvement, apparaissent ici comme une œuvre-laboratoire, prête à s'adapter à l'altérité que les supports et médias divers lui apportent. Trois d'entre eux font objet d'un examen plus précis : la revue, la musique et l'image. Si la *Zeitschrift* offre à l'écriture hoffmannienne une expérience sans précédent de mixité générique et de distanciation critique permanente que l'aspect *temporalisé et fragmenté* de la publication périodique ne peut qu'accroître, son penchant musical s'y traduit par une tension vitale entre la quête éperdue de l'unité absolutisée de l'Œuvre et la fascination par la *mouvance* permanente du signifiant. Autant de déplacements que le patronage ambigu du maître Callot permettra de rassembler sous le label clandestin de sa *techné*, et de présenter comme un ensemble de stratégies d'élaboration d'un nouveau modèle de construction du sens – accessible seulement au prix d'une transformation profonde des modèles classiques de communication avec le lecteur. S'il en résulte une écriture hybride, tant sur le plan générique que médial – c'est parce que celle-ci seule s'avère capable de porter un projet moderne de *déplacement* permanent du sens, et de construire ainsi des œuvres qui ne se présentent plus comme des objets à conquérir, mais comme des lieux de circulation.

This paper is devoted to those selected aspects of the Romantic writing which anticipate modern models of the hybridization of the literary genres, artistic forms and media. If the series of short stories and critical texts by E.T.A. Hoffmann *Fantasiestücke in Callots Manier* can be found in the focus of this study, it is due to the fact that Hoffmann's series constitutes an especially expressive example of an intermedia text. As such, it is conditioned not only by its media immersion (periodicals), but also by a multitude of references to other arts (music and engraving), which are constitutive for the strategy of constructing the sense proposed by the author. The aim of this paper is, among other things, to show that the hybridization of the text developed by Hoffmann at the dawn of the 19th century constitutes a form of confrontation with the exposure to the multiplicity of artistic languages and media which is specific for this time and which increasingly shapes the relationship between individual and reality.

Si l'intermédialité est un concept contemporain, il est aujourd'hui acquis, grâce aux travaux sur l'archéologie des médias, que le fait intermédial voit changer ses formes à l'époque romantique, avec les révolutions technologiques et les modifications de la diffusion des objets culturels, dont de nouvelles valeurs esthétiques s'ensuivent.¹

Il est pourtant tout aussi évident que le mot romantique est suffisamment large pour engendrer beaucoup de confusion et occulter la dissonance des voix qu'il est censé recouvrir. Peu de points communs, sur ce plan, entre les multiples formes et moments du romantisme européen, à partir des fragments de l'« Athenäum » à l'onirisme nervalien, en passant par le romantisme politique espagnol, et jusqu'à l'Art pour l'Art de Gautier

1 Cf. WERNER WOLF, *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi GA, 1999, notamment partie II ; JÜRGEN E. MÜLLER, *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision*, in « Cinémas : revue d'études cinématographiques », x/2-3 (2000), pp. 105-134 ; PHILIPPE ORTEL, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002 ; RAPHAEL LANGFORD éd., *Textual Intersections : Literature, History and Arts in the Nineteenth-Century Europe*, Amsterdam, Rodopi, 2009.

ou l'hellénisme paradoxal de Hölderlin, malgré ce qu'en dit la tradition scolaire. Lieux, dates et noms renvoient à des réalités si divergentes qu'ils pourraient inciter à délaisser ce mot qui aveugle plus qu'il n'éclaire les pratiques et les sensibilités.

À moins de considérer qu'on a affaire, plutôt qu'à des contradictions esthétiques, à un phénomène, inhérent au mouvement romantique lui-même (dont l'étendue et les variations reprennent du coup quelque pertinence) d'adaptation plastique de la sensibilité aux évolutions concrètes des pratiques culturelles, communicationnelles et artistiques. Vu avec les lunettes de ceux qui s'opposèrent aux diverses formes de l'esthétique romantique à des époques différentes, il apparaît en effet que c'est cette adaptation ou cette plasticité qui a quelque chose de subversif – et donc de fédérateur de la sensibilité née à la fin du XVIII^e siècle. Car elle bouscule le cloisonnement idéaliste et intemporel des poétiques des genres qui constituait le corps de doctrine dominant des esthétiques qui le précédaient. Avec elle, la modernité telle que Baudelaire la définira plus tard (comme appréhension des contingences nécessaires à toute création) ouvre grand ses portes. Elle permet également au principe même de l'hybridation d'entrer dans le système des valeurs esthétiques, que cette hybridation concerne les genres, les formes ou la contamination des médias. Enfin et surtout, elle confirme l'idée précoce de Schlegel selon qui l'ironie comme fissuration de l'unité figurale par la conscience réflexive est le moteur de l'esprit romantique : en tant que geste de distanciation, ce moteur est par principe aussi mouvant que structurant, il fait de la pratique romantique un laboratoire, et il explique que l'historicisme linéaire de l'histoire littéraire traditionnelle l'ait cantonné à des moments – le cercle d'Iéna ou le romantisme tardif –, délaissant du coup nombre d'entreprises peut-être plus représentatives de la dissidence esthétique propre au mouvement.

C'est à ce titre que les *Fantasiestücke in Callots Manier* d'E.T.A. Hoffmann nous semblent précieux. Ricarda Schmidt a pu déjà démontrer que dans son œuvre, Hoffmann a poussé aussi loin que possible en son temps le mixage de langages artistiques ;² nous ajouterons que cette même dynamique de croisement qu'il met en place dans les *Fantasiestücke* englobe aussi les médias conçus comme *supports* du texte. Là, la prose littéraire repense ses liens réflexifs avec l'art musical ; elle importe aussi de la revue son modèle d'hybridation des genres, et le complément du titre *in Callots Manier* invite à l'interpréter à la lumière d'un art plastique aussi mineur que riche d'avenir : la gravure.³ Ainsi, l'œuvre d'Hoffmann donne à comprendre l'intermédialité comme un processus global, potentiellement critique envers la fameuse recherche romantique d'un absolu littéraire conçu comme idéal à atteindre.

Hoffmann ou le pseudo-fantaisiste révélateur d'une orientation déjà moderne des modalités de l'écriture de la période ? C'est l'idée que nous défendrons ici.⁴ Les rapports

2 Cf. RICARDA SCHMIDT, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

3 *ivi*. Cf. aussi à ce sujet les travaux récents de KATRIN BOMHOFF, *Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E.T.A. Hoffmanns in der Kunst Jacques Callots und Salvator Rosas*, Freiburg, Rombach, 1999 et d'OLAF SCHMIDT, « Callots phantastisch karikierte Blätter ». *Intermediale Inszenierung und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns*, Berlin, Schmidt, 2003.

4 Cela ne veut pas dire que nous adhérons aux approches qui ont cherché, depuis les années 1980, à définir l'écriture hoffmannienne comme directement *anticipatrice* d'un paradigme esthétique postmoderne ; cf. notamment KLAUS-DIETER DOBAT, *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*, Tübingen, Niemeyer, 1984, ainsi que la critique d'une telle lecture proposée par SCHMIDT, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, cit., pp. 48-55.

entre les nouveautés médiatiques anciennes et contemporaines, les choix de transmédiation et la mise en crise de l'espace littéraire nous semblent suffisamment marquants dans ses *Fantasiestücke* pour y voir un miroir de la conscience de l'hybridation littéraire moderne – dont profiteront ensuite bien des dissidents du romantisme : de Gautier maître en transpositions esthétiques,⁵ à Nerval, à « l'inventeur » du poème en prose Aloysius Bertrand, dont le *Gaspard de la nuit* reprend le sous-titre de Hoffmann,⁶ jusqu'à celui qui fait clairement basculer la dissidence romantique du côté de la modernité : Baudelaire.⁷

I DES ŒUVRES EN REVUE À L'ŒUVRE RELIÉE

Pour comprendre comment une telle conscience prend forme, nous dresserons d'abord un parallèle entre l'esthétique et la poétique hybride des *Fantasiestücke in Callots Manier*, recueil publié dans les années 1814-1815, et les collaborations de l'auteur avec les revues de son temps. Avant cette édition, « Die Allgemeine Musikalische Zeitung », « Die Musen », « Zeitung für die elegante Welt » – pour mentionner les plus importantes – publient, dès 1809, des extraits de l'œuvre.⁸ Phénomène banal ? Pas à cette époque. Surtout, il n'est pas marginal dans l'œuvre d'Hoffmann, et à ce titre il oblige à reconsidérer la genèse de son œuvre en fonction des infléchissements nouveaux qu'elle fait subir à la *publication* (au sens étymologique du mot).

Un tel choix éditorial invite, en effet, à s'interroger, d'une part sur la genèse de l'hybridation de l'écriture telle qu'elle se met en place dans la littérature de l'époque, d'autre part sur les retombées esthétiques, au seuil du XIX^e siècle, des interactions entre ces deux supports que sont le livre et la revue. Nul besoin, en l'occurrence, d'adhérer à la radicalité de la célèbre thèse de McLuhan d'après laquelle « le message, c'est le médium », pour considérer qu'une telle pratique de remédiation, courante chez les écrivains des premières décennies du siècle, influence ledit message indépendamment de la complexité de sa structuration. *A fortiori* quand l'auteur donne des signes dans ce sens-là.

Or, il se trouve qu'Hoffmann fait tout son possible pour éviter l'éventuelle neutralisation de son écriture par ce changement de médium en signifiant, littéralement, que son rapport aux réalités historiques et extralittéraires tient d'une adaptation. Devenues livre, ses œuvres éparses acquièrent un nouveau statut. Elles donnent lieu à une œuvre, une Grande Œuvre, serions-nous presque tentée de croire, tenant compte de l'ambition synthétique à laquelle renvoie le geste d'intégrer des pièces dans un tout. Pourtant, cette Grande Œuvre affiche obstinément son aspect fragmenté, intermédial et transhistorique. Ainsi le mot *Fantasie* renvoie-t-il, par delà son acception psychologique de pou-

5 Cf. FRANÇOIS BRUNET, *Théophile Gautier et la musique*, Paris, Honoré Champion, 2006, pp. 263-271.

6 Cf. STÉPHANE LELIÈVRE, *Gaspard de la Nuit : des fantaisies à la manière de... Hoffmann ?*, in sous la dir. de Steve Murphy, PUR, 2010, pp. 135-151.

7 Cf. ROSEMARY LLOYD, *Baudelaire et Hoffmann : affinités et influences*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 1979.

8 Cf. WOLFGANG KRON, *Anmerkungen*, in Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, pp. 775-776, et DETLEF KREMER, *E.T.A. Hoffmann : Leben - Werk - Wirkung*, Berlin, De Gruyter, 2010, pp. 460-461.

voir imageant, à un type d'expression poétique, mais aussi plastique et musicale. C'est d'ailleurs d'autant plus vrai que, dans le titre choisi, le mot est surdéterminé par sa combinaison avec le substantif *-stücke*. Ce substantif *Stücke*, par ailleurs, fait flotter l'appréciation sémantique de l'œuvre, puisque sa polysémie souligne à la fois le prélèvement d'une partie, l'unité du morceau prélevé et (en particulier comme élément d'un mot composé calqué sur les classiques *Musikstück* et *Theaterstück*) son lien avec les arts du spectacle. On ne joue pas mieux avec les habitudes de lecture d'un public.

Car il s'agit de jeu, sans doute, au sens mécanique du mot. Et une approche génétique le confirme. Les revues que nous venons de mentionner sont les premiers supports où paraissent la majorité des textes critiques et fictionnels d'Hoffmann, intégrés quelques années plus tard dans les *Fantasiestücke*. La « série » parue dans « AMZ » se compose de deux nouvelles – *Ritter Gluck* et *Don Juan*, publiées respectivement en 1809 (n° 20) et en 1813 (n° 13) – et de cinq autres écrits d'esthétique musicale, associés à posteriori dans les *Fantasiestücke* au personnage fictif du maître de chapelle Kreisler – *alter ego* de Hoffmann : *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* (« AMZ », 1810), *Gedanken über den hohen Wert der Musik* (« AMZ », 1812), *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann, Der Musikfeind* et *Über einen Ausspruch Sacchinis* (« AMZ », 1814, n° 11, 22 et 29). Ajoutons qu'une autre pièce des *Kreisleriana* – *Beethovens Instrumentalmusik* – fait la synthèse de deux articles publiés également dans cette même revue ; cinq autres paraissent dans les revues « *Zeitung für die Welt* », « *Die Musen* » et « *Morgenblatt für gebildete Sände* ». Enfin, un certain nombre de textes sont nouveaux et n'ont jamais vu le jour avant la publication du livre. Parmi eux, quatre œuvres de fiction et trois pièces critiques insérées dans les *Kreisleriana*, et l'autocommentaire intitulé *Jaques Callot* (sic !) qui ouvre l'ouvrage.⁹

Que peut-on dire de la spécificité générique de ces textes *en jeu* – dont la grande majorité a vu le jour en revue, et dont quelques-uns n'ont été insérés dans le livre qu'à la dernière étape de sa rédaction ? Tout d'abord, que, parmi les textes qu'Hoffmann fait paraître en revue, les écrits critiques sont en plus grand nombre que les autres ; ensuite qu'Hoffmann n'introduit qu'au moment de la préparation de l'ouvrage (en 1814-1815) les textes considérés aujourd'hui comme les plus représentatifs de l'œuvre, comme *Der Magnetiseur* ou *Der goldne Topf*. Tout semble ainsi se passer comme si la revue était plus propice à une écriture critique et le livre à la fiction narrative. En tout cas quantitativement. Parce que, la qualité est précisément le question qui pose problème quand on s'interroge sur la réception et, par conséquent, sur la compréhension du travail entrepris.

Est-ce un hasard, en effet, si ces mêmes contes que nous venons de citer – c'est-à-dire les moins critiques de toutes les pièces intégrées dans le livre – représentent aujourd'hui, détachées des autres *-stücke*, le répertoire le plus connu des œuvres de Hoffmann ? L'édition Folio Classique du texte est significative à cet égard. La jaquette comporte le titre *Contes* et si *Fantaisies à la manière de Callot* apparaît sur la quatrième de couverture et sur la page de titre intérieure, le livre publié ne contient en effet que des contes.¹⁰ Un tel

⁹ Cf. KRON, *Anmerkungen*, cit., pp. 775-776.

¹⁰ Cf. ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Contes. Fantaisies à la manière de Callot*, Paris, Gallimard, 1979.

choix de réception est révélateur : l'un des aspects importants du système créatif romantique, l'hybridité, en est purement et simplement effacé, et le jeu oublié.

Or, dans les textes de Hoffmann parus en revue, nous constatons que la diversité des modalités génériques se double d'une variété de choix énonciatifs, discursifs et de mise en perspective du propos bien plus riche que dans les contes (en particulier ceux qui furent ajoutés lorsque l'auteur mit la dernière main à son livre). Dans les pièces des *Kreisleriana*, la réflexion esthétique prend tantôt les traits d'une analyse critique (*Beethovens Instrumentalmusik*), tantôt ceux d'un échange de lettres fictives (correspondance Wallborn-Kreisler), tantôt ceux d'une palinodie satirique (*Gedanken über den hohen Wert der Musik*) ; la nouvelle *Don Juan*, pour sa part, intègre des éléments de dialogue, de rhétorique épistolaire et de compte rendu de spectacle ; apparaissent également par places, dans ces textes de revue, ici des traits d'une rhétorique du récit de voyage, là un personnage déjà croisé (comme celui du maître de chapelle, vaguement autobiographique) – sans que ces semblants de retour suffisent à créer une quelconque unité de genre ou de registre. Un jeu global. Et propre à donner le sentiment que l'objectif communicationnel de l'auteur est insaisissable.

Où veut-il en venir ? Un tel éclatement apparent n'a pas de précédent dans la pratique littéraire véhiculée par le livre à l'époque. Inversement, l'hybridité générique et la prépondérance de l'esprit critique sur l'élan fictionnel sont des traits spécifiques de la poétique de la revue (*Zeitschrift*) – devenue au seuil du XIX^e siècle le support communicationnel principal de ce que Werner Faulstich appelle la *société médiatique bourgeoise*.¹¹ Selon lui, ce support est à la fois le produit et le miroir de l'évolution bourgeoise de la période 1700-1830, dont quelques données statistiques permettent de mesurer la dynamique. Ainsi le nombre de revues publiées sur l'ensemble du territoire des *Länder* allemands passe-t-il de 70 titres en 1700 à 300-400 titres répertoriés vers 1750, pour atteindre le chiffre de 7000 peu avant 1830.¹² Parmi les éléments qui expliquent un tel succès, l'appétit à intégrer des caractéristiques spécifiques d'autres supports du temps, comme le quotidien (*Zeitung*), la lettre (*Brief*) ou la feuille (*Blatt*), est fondamentale. Mais il faut ajouter la volonté, qui lui est propre, de privilégier une diversité générique considérable qui satisfait le besoin de distraction. Disant cela, nous pensons aux genres littéraires, dont les plus populaires et les plus présents dans les revues sont à l'époque l'anecdote, l'aphorisme, le récit, le récit autobiographique, l'énigme, le récit de voyage, le *Lied*, la satire, le traité théorique, le compte rendu, ainsi que les extraits des œuvres littéraires plus larges, non pas toujours déjà publiées sous forme de livre.¹³ Cette diversité apparaît cependant plus importante encore si nous tenons compte de la présence de supports non-textuels au sein des revues :¹⁴ partitions et gravures, notamment, qui font de l'alliance texte-image l'une des marques spécifiques du médium. Il y a bien là une hybridité, dont il est aisé de

11 Cf. WERNER FAULSTICH, *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700-1830)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, chapitre XI.

12 Cf. *ivi*, p. 227. Certaines de ces conclusions concernant le rôle essentiel de la revue dans la diffusion des textes littéraires au cours des premières décennies du XIX^e siècle allemand avaient été anticipées par Friedrich Sengle dans son ouvrage monumental *Biedermeierzeit*, Stuttgart, Metzler, 1972, vol. I, pp. 40-43.

13 FAULSTICH, *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700-1830)*, cit., p. 244.

14 Cf. à ce sujet : HEINRICH W. SCHWAB, *Musikbeilagen in Almanachen und Taschenbücher*, in *Almanach- und Taschenbuchkultur des 18. und 19. Jahrhunderts*, sous la dir. d'York Gothart Mix, Wiesbaden, Harrassowitz, 1996.

comprendre l'impact suggestif chez un créatif comme Hoffmann. En même temps, cette dimension hybride est contrebalancée par une relative unité thématique qui distingue la revue du journal quotidien. Ce qui n'est pas non plus sans intérêt. Surtout si l'on relie ces données à l'évolution socio-intellectuelle qui a vu la revue devenir, au cours du XVIII^e siècle, le cristallisateur de la conscience critique bourgeoise, favorisant l'élaboration d'un esprit de jugement, une prise de distance envers les catégories littéraires ou artistiques héritées et, par là même, la définition d'un nouveau système de valeurs éthiques et esthétiques.

Sans doute, alors, Hoffmann n'est-il pas le premier écrivain à avoir compris les possibilités nouvelles offertes par ce médium. Quoique la théorie de l'écriture fragmentaire et ironique des romantiques allemands ait été souvent analysée sous son angle idéaliste et absolutiste, c'est bien dans une revue (l'« Athenäum ») que les frères Schlegel font paraître leurs *Fragments*, pour en faire ainsi le premier lieu d'exploration des apports et des limites de leurs conceptions. Privilégiant une écriture critique fondée sur un principe de collaboration intime des individus (qu'ils nommeront *Sympoesie* ou *Symphilosophie*, et dont parlera Novalis quand il rêvera du Livre collectif romantique),¹⁵ les théoriciens d'Iéna ont ainsi privilégié des modalités de création auxquelles le médium-revue était particulièrement propice. Il reste qu'Hoffmann fut le premier à exploiter ses ressources aussi largement sur le plan imaginaire, énonciatif et générique, sans en faire montre théoriquement autrement que de biais (par ce jeu avec les titres que nous venons d'observer).

De quoi nouer d'autres liens et inviter à d'autres lectures. Car prolongeant la piste ouverte auparavant par Jean Paul, qui n'est pas par hasard préfacier des *Fantasiestücke*, il ouvrait ainsi la voie à un processus d'hybridation générique et intermédiaire dont les potentialités allaient se déployer pleinement à l'époque moderne.

Il s'agit bien d'un nouveau système de communication, où la plasticité esthétique (au sens de mise en forme d'un matériau sensible avec valeur émotionnelle et intellectuelle ajoutée) est essentielle. Il ne suffit pas de dire qu'en intégrant dans les *Fantasiestücke* ses textes publiés auparavant en revue, Hoffmann n'y change presque rien : c'est justement par là que l'ouvrage accueille un ensemble de modalités que son écriture n'aurait pas acquises sans ce passage par la *Zeitschrift*. Le mélange de textes fictionnels et critiques, la multitude des instances narratives, les hybridations génériques, la tension entre l'aspect discontinu de l'enchaînement des pièces et une certaine cohésion de l'ensemble, le croisement du texte avec le médium musical et visuel : toutes ces particularités de la poétique de la revue traversent les *Fantasiestücke* pour donner à l'objet-livre une dynamique inouïe, à savoir la mise en crise de la logique créatrice.

La transmédiation n'est pas sans effet sur l'intelligence de ce qui la rend possible. Avec elle, la dimension critique et réflexive de la créativité saute aux yeux. Le simple déplacement des textes vers l'œuvre nouvelle intensifie cet aspect de la poétique de la revue et de l'écriture hoffmannienne, et oblige dès lors à le prendre en compte dans le processus de signification. La nouvelle *Ritter Gluck* est un exemple frappant de cet accroissement, au demeurant inquiet, de conscience. Dans la publication dans l'« AMZ », le

¹⁵ NOVALIS, *Journale sind eigentlich schon gemeinschaftliche Bücher*, in *Novalis Schriften*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1805, vol. II, p. 258.

célèbre compositeur figure un certain type de rapports entre le créateur et sa création :¹⁶ après le déplacement de la nouvelle au sein des *Fantasiestücke*, ces rapports revêtent une fonction autoréflexive en prenant corps dans la composition même du cycle hoffmannien. L'aspect métonymique de cette réflexivité fictionnelle est illustré dans la scène où Gluck apparaît comme interprète mystérieux de ses propres œuvres. Contrairement aux attentes du narrateur homodiégétique, ses interprétations ne correspondent pas aux versions originales de ses opéras, mais elles s'en écartent parfois pour développer de nouvelles idées musicales, sans pour autant quitter la trame principale qui permet de reconnaître l'œuvre en question.¹⁷ Or, tel est aussi l'essentiel du travail des *Fantasiestücke*, où certaines pièces reprennent littéralement des textes préexistants et déjà publiés, tandis que d'autres constituent des créations nouvelles.

La crise ouverte est bien une crise de la logique créatrice. Suite à ce déplacement, pour rester sur la même nouvelle, Gluck devient le patron d'une création historicisée, qui se réapproprie sa propre temporalité et son potentiel résurrectionnel – incompatible, dans le fond, avec l'acte de publier qui fixe l'élan créatif en le coupant de son énergie vitale. En l'espèce, la temporalité intrinsèque de la revue, consignée dans le mot allemand *Zeitschrift*, apparaît comme un moyen de sortir de l'aporie opposant l'aspect mouvant de la création et l'aspect immobile de l'œuvre. La possibilité de publier certaines versions des textes sur un support daté, avant que ceux-ci ne paraissent sous la forme censément définitive du livre, permet à l'écrivain, non seulement de faire suivre par le lecteur le processus de création de l'œuvre, mais de garder, dans la version finale, des traces de cet aspect processuel (et donc nécessairement fragmentaire) de l'écriture. C'est ainsi qu'il faut comprendre le sous-titre *Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809*, ajouté par Hoffmann à la nouvelle *Ritter Gluck* lorsqu'il l'intègre aux *Fantasiestücke* : c'est à la publication dans « AMZ », en 1809, que ce sous-titre fait référence ;¹⁸ si bien que l'écart temporel entre cette édition et le moment de son insertion dans l'œuvre nouvelle fait partie intégrante du message, qu'il serait inconséquent de délaisser.

Quel est finalement le revers de ce projet, si ce n'est que de condamner le lecteur à suivre l'enchaînement irrégulier de moments d'émerveillement et de désillusion, caractérisant tout acte créateur ? Cet enchaînement aussi frustrant que réjouissant, le public d'une revue le connaît bien. Il le vit à chaque numéro, dont la narration déchiquetée passe d'une nouvelle fantastique à un compte rendu critique ou à une lettre fictive. Mais ce n'est guère le cas du lecteur de contes. Pour rendre celui-ci conscient du phénomène, Hoffmann va jusqu'au bout de la mise en crise médiatique née du changement de support : il la souligne radicalement en faisant en sorte que le passage de la revue au recueil soit affiché dans une théorie réflexive. La pièce *Der vollkommene Maschinist* fait le point sur cette question. L'objectif du *technicien* parfait doit être, selon lui, de perturber l'effet de l'illusion produite sur le public par la mise en scène théâtrale ; de même, l'objectif qu'il se

16 Cf. CHRISTA KAROLI, « *Ritter Gluck* » : *Hoffmanns erstes Fantasiestück*, in *E.T.A. Hoffmann*, sous la dir. d'Helmut Prang, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, pp. 335–358.

17 SCHMIDT, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, cit., p. 45.

18 Gerhard R. Kaiser y voyait avant tout un moyen de déstabiliser le lecteur, tenant compte du fait que le compositeur réel Christoph Willibald Gluck est mort en 1787. Cf. GERHARD R. KAYSER, *E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart, J.B. Metzler Verlagsbuchhandlung, 1988, p. 34.

donne en tant qu'auteur des *Fantasiestücke* est de perturber les effets illusionnistes produits sur le destinataire par le spectacle imaginal. Il lui offre, en revanche, la possibilité de suivre un tout autre spectacle : une mise en scène du processus créateur, temporalisé, fragmenté, parfois confus, mais capable de se renouveler sans cesse et de renaître sous les formes les plus diverses.

2 LA MUSIQUE À L'ŒUVRE

Comment, dans une telle perspective, le mixage générique aurait-il pu en rester à l'hybridation ? Si la revue promeut une démarche créative *critique*, c'est effectivement en tant qu'espace médial pluriel. Le compositeur, écrivain et dessinateur qu'était Hoffmann ne pouvait dès lors que comprendre tout le parti que son intuition d'une créativité critique pouvait tirer du croisement de formes d'expression aussi nombreuses que possible.

Il sera temps de revenir sur la référence au dessin et à la gravure dans le titre *Fantasiestücke in Callots Manier*. Réfléchissant à cette exploitation critique de l'altérité médiale, penchons-nous pour l'instant sur une lecture musico-littéraire possible de l'ouvrage. Elle mettrait en lumière le poids historique des substantifs *Fantasie* et *stück* à l'époque de Hoffmann. Et à bon droit, certes : de la *Fantaisie en ut mineur*, K 475 de Mozart à la *Sonata quasi una fantasia* n° 13 op. 27 de Beethoven, pour ne citer que celles-là, les œuvres ne manquent pas qui désignent apparemment Hoffmann comme un émule de musiciens de haut vol. Sauf que dire les choses ainsi tend à faire de son ouvrage un parent pauvre de ces génies de la partition, en oblitérant un aspect peut-être plus important de l'attractivité de ces termes à ses yeux : leur signification transmédiale, impossible à associer à un seul domaine artistique ou à un seul support.¹⁹ Voici un extrait de l'entrée *Stück* dans le dictionnaire Adelung :

Ein Werk der Kunst, heißt als ein Werk der Kunst, oder als ein künstliches Individuum betrachtet, häufig ein Stück; Franz. *Pièce*. Ein schönes, ein vortreffliches Stück. Ein Kunststück, ein Meisterstück, ein Stück Arbeit fertig zu machen. Besonders ein Werk der bildenden Künste. So werden Gemählde, musikalische Compositionen, Gedichte, Schauspiele u. s. f. sehr häufig Stücke genannt.²⁰

Ce que suggère une telle richesse sémantique, c'est que le titre *Fantasiestücke* s'entend comme une allotopie inaugurale, qui invite à ne surtout pas lire en fonction d'une seule clef de lecture. Autrement dit, quelque chose de plus complexe qu'une émulation joue dans ce travail. Et qui ne signifie pas pour autant qu'Hoffmann vise une œuvre synthétique où les arts pourraient se confondre, voire se fondre en un tout. Car s'il s'intéresse à nombre de médias artistiques,²¹ il est également un lecteur de Lessing, qui insiste, pour sa part, sur leurs divergences imposées par la spécificité des supports et des matériaux de

¹⁹ Cf. SCHMIDT, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, cit.

²⁰ JOHANN CHRISTOPH ADELUNG, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Leipzig, Breitkopf und Compagnie, 1793-1801, vol. IV, p. 465.

²¹ Cf. RICARDA SCHMIDT, *Schmerzliches Sehnen und böser Hohn. Ambivalenzen in Hoffmanns Darstellungen von Künstlern*, in «E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch», XVII (2009), pp. 20-36, pp. 20-21.

chacun,²² et fait entendre par là que toute œuvre transposée d'un médium à un autre devient nécessairement autre par le simple effet du changement de support. Ainsi, le travail intermédiaire semble-t-il pouvoir s'orienter vers une transposition interartistique créative *en soi*— et les divers arts constitutifs des *Fantasiestücke*, conséquemment, prennent sens par leur seule altération dans une œuvre qui les défigure sans avoir besoin de les reconfigurer dans sa masse. Pour que cette lecture s'impose, il suffit de l'afficher. C'est justement ce qui se passe avec la musique.

Nous parlions plus haut de la polysémie de chacun des deux composants du titre hoffmannien. Nous noterons maintenant que leur confrontation suggère un flottement générateur d'une dynamique erratique ou, avec un mot qui sera cher à André Breton, convulsive. En l'occurrence, tout tient au fait que le mot fantaisie contrebalance une connotation importante du mot *Stück* : celle de composante unique, discrète et disruptive. Mais cette mise à distance ne vise pas à circonscrire un espace étendu particulier. *Fantaisie* désigne plutôt une modalité particulière de la composition temporelle que nous appellerons mouvance. Synonyme, à l'époque, de l'imagination ou de l'effet de son action,²³ la fantaisie renvoie en musique à un type de pièce réticent aux règles de composition, évoluant librement et sans contraintes. Nous nous trouvons ainsi face à un projet complexe, où une double postulation musicale se subdivise elle-même de façon contradictoire : on a d'un côté une fantaisie créative, prête à relier ce qui est dispersé mais sans que les modes de liaison soient forcément continus, et de l'autre une composition morcelée mais dont les pièces cousues ensemble établissent un *continuum* paradoxal appelé livre.

Avec la fantaisie, dont le lien l'unissant à la musique est l'un des motifs du livre, c'est l'imaginaire qui prend son envol. Avant d'introduire dans un monde fantastique, mais le préparant, la mouvance fantaisiste telle que nous la définissons permet aux musiciens de rompre avec le monde empirique ; elle laisse imaginer un au-delà où l'art suggestif des rythmes et de la mélodie aurait, plus que tout autre, le pouvoir de transporter. Du monde des sens au monde du sens : telle est la voie mystérieuse offerte par ce médium pourtant on ne peut plus sensoriel qu'est la musique. Cet art dont on sait qu'il est le seul à traverser littéralement le corps est aussi celui qui suggère un *sens* dans l'acception la plus métaphysique et désincarnée du terme. Du maître de chapelle Kreisler à Gluck, nous voyons ainsi les musiciens de Hoffmann, devenus personnages ou compositeurs commentés et analysés, opérer un mouvement de transgression. Qu'il s'agisse des opéras de Mozart ou des symphonies de Beethoven, ces compositions tirent ici leur valeur de leur faculté quasi-mystique à ouvrir l'auditeur au merveilleux, à un monde de *sens* tout aussi réel et imaginaire. Et c'est une façon d'offrir une clef à leur interprétation : de tels choix laissent entendre que toute vraie création témoigne d'une puissance transcendante parce qu'elle procède de l'*Einbildungskraft*. Les symboles génériques ont, dans cet ordre, un poids particulier. La référence à l'opéra et à la musique instrumentale dont Beethoven est le patron fait sens. Le premier parce qu'il doit son succès et sa spécificité aux libertés qu'il a prises dès le XVII^e siècle par rapport aux règles de la vraisemblance, la deuxième parce

22 Cf. MÜLLER, *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision*, cit.

23 ADELUNG, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, cit., vol. II, p. 41.

qu'elle symbolise la libération de l'art des sons de toute contrainte langagière. Deux cas de puissance transgressive ouvrant des champs inexplorés qui permettent à Hoffmann d'attribuer à la Musique, avec majuscule, un statut d'art *quasi-sacré*.

Contrebalancement, disions-nous néanmoins : car cette même puissance se voit contrainte, tout au long des *Fantasiestücke*, par un principe contraire, représenté lui aussi par ce qui ose prendre le même nom sans en partager l'essence - une musique que l'on pourrait nommer profane, car c'est elle qui règne dans le monde, celui des salons, des conversations, des cafés et des revues, en bref dans le monde bourgeois, où l'âme musicale est déçue. Là, on demande de jouer quelques pièces, de présenter quelques talents et, avant tout, de *divertir* ou plus exactement – car le mot allemand est autrement significatif que le mot français – de *zerstreuen*. C'est en effet autour de la notion de *Zerstreuung* qu'Hoffmann construit sa deuxième isotopie musicale, associée au principe de morcellement, et assurément cette notion est capitale. Introduite pour la première fois dans l'article satirique *Gedanken über den hohen Wert der Musik* attribué à Kreisler, la *Zerstreuung* ('dispersion' et 'distraction') accouplée à l'*Unterhaltung* ('divertissement') apparaît, à un premier niveau, comme la fonction principale de la musique pour la société bourgeoise, qui se convainc de son importance à grands renforts d'une rhétorique édifiante et pédagogique venue tout droit des Lumières. Mais le ton ironique du discours déplace cette première interprétation, en faisant ressortir la complexité du sens de la *Zerstreuung*. Car celle-ci, telle qu'elle apparaît par exemple dans le titre de l'une des *pièces* successives, *Hochst zerstreute Gendanken*, n'est pas *extérieure* à celui qui la dénonce, mais s'insère au contraire dans la pensée et dans l'écriture même de Kreisler – du fait de son immersion dans un environnement social et médial dont il ne peut se libérer qu'à de brefs moments d'envolée musicale. Quand on sait que la construction du mot en allemand inclut le préfixe *zer-* (qui dénote la déchirure, tout comme le *dis-* ou *dé-* français, mais de façon moins abstraite) et connote donc, étymologiquement, « déchirure » et « éclatement », on comprend l'ambiguïté de cette dispersion divertissante. Fluidité indolente d'un mouvement passif et puissance d'une force disruptive s'y conjoignent et signifient l'altérité et la contradiction intrinsèques de l'acte même de création.

Logiquement, Hoffmann *mime* dans son écriture les effets diaboliques du morcellement esthétique. Déjà suggéré par le crissement phonétique des consonnes du mot *Zerstreuung*, il travaille la langue de Kreisler narrateur, dont l'effervescence sonore et le bouillonnement rythmique touchent parfois à la virtuosité caricaturale. Ici, par exemple :

– O schreie du, quieke, miaue, gurgle, stöhne, ächze, tremuliere, quinkeliere
nur recht munter: ich habe den Fortissimo-Zug getreten und orgle mich taub. –
O Satan, Satan! welcher deiner höllischen Geister ist in diese Kehle gefahren, der
alle Töne zwickt und zwängt und zerrt.²⁴

Il y a certainement du sarcasme et de la dérision dans un tel passage. Mais si elle est par là dénoncée, la voix de la Finanzrätin Eberstein, qui l'éveille et l'inspire, offre aussi un support de pure *signifiance sensorielle* dont l'accès au sens musical désincarné doit tenir compte. Pas d'accès au sens sans que les sens se désignent...Les pièces de Hoffmann

²⁴ ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN, *Fantasia- und Nachtstücke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, p. 29.

peuvent bien être parsemées de déclarations explicites de haine et de dégoût devant un monde qui soumet le musicien de génie à de telles expériences sans rien comprendre de son art, la négativité de la dispersion y est moins reniée qu'intégrée et surmontée. Deux sortes de création servent d'ailleurs de modèles pour cela : le *Don Juan* de Mozart et la symphonie beethovenienne. Pur effet de surface, l'enchaînement discontinu des numéros, les fractures de registre et les éléments constitutifs hérités (aria, récitatifs, etc.) ne tiennent pas devant la constance de la quête métaphysique qui traverse l'opéra mozartien. Quant à la symphonie beethovenienne, représentée par la célèbre cinquième, ses mouvements divers n'empêchent pas qu'un seul motif, avec ses transformations successives, joue le rôle de principe unificateur qui enveloppe l'œuvre. Ici et là, le musicien prend en charge le fragmentaire pour remédier à sa puissance disruptive et faire surgir, à travers ses fissures, un tout organique. L'*utopie* de l'œuvre absolue, qui devait nourrir nombre d'entreprises romanesques depuis les théories de Schlegel, pourra s'y ressourcer, comme le fait l'auditeur des *Trios* beethoviens invité à déambuler dans ce parc fantastique représenté dans *Beethovens Instrumentalmusik* :

wie einer, der in den mit allerlei seltenen Bäumen, Gewächsen und wunderbaren Blumen umflochtenen Irrgängen eines phantastischen Parks wandelt und immer tiefer und tiefer hineingerät, nicht aus den wundervollen Wendungen und Verschlingungen deiner Trios herauszukommen vermag.²⁵

Celui qui entre dans cet espace évidemment métonymique peut facilement se perdre, la diversité des chemins et des plantes rares voilant la structure de l'ensemble. Mais telle est aussi la condition de sa mobilité : ce qui paraît aux sens sous la forme d'apparitions éparées (de pièces) répond en réalité à un plan d'ensemble soucieux de vitalité rythmique.

Hoffmann pouvait-il plus clairement définir un modèle pour sa propre composition ? Derrière la mouvance musicale, se trouve en fait le projet d'une circulation esthétique ouverte, d'une cyclicité hors champ. Si l'objet-musique offre une espèce d'échappatoire qui permet à la prose de se soustraire à l'univers du vraisemblable, ce n'est pas seulement pour quitter le monde et ses représentations réalistes. Accéder au merveilleux, c'est aussi, et avant tout, saisir une forme pour ce qui semble ne pas pouvoir exister – et le fonder en elle. Les structures musicales proposent en somme d'imaginer un langage propre à surmonter les oppositions entre pièces et globalité, concrétude discrète et flux de fantaisie, en ne campant jamais ni d'un côté ni de l'autre de la frontière.

Il s'agit ainsi d'inventer un type d'unité moins générique, thématique ou théti que *sensible*, perceptible au plan rythmique, saisissable dans le rééquilibrage permanent des flux et des perturbations, qu'il concerne les motifs, l'enchaînement des phonèmes, les structures syntaxiques ou les masses compositionnelles. Un exemple est donné dans les *Kreisleriana* :

E-dur-Sexten-Akkord (ancora più forte)

Halt dich standhaft, mein Herz! – brich nicht, berührt von dem sengenden Strahl, der die Brust durchdrang. – Frisch auf, mein wackrer Geist! – rege und hebe dich empor in dem Element, das dich gebar, das deine Heimat ist!

²⁵ *Ivi*, p. 46.

[...]

A-moll (harpegiando-dolce)

Warum fliehst du, holdes Mädchen? Vermagst du es denn, da dich überall unsichtbare Bande festhalten? Du weißt es nicht zu sagen, nicht zu klagen, was sich so in deine Brust gelegt hat wie ein nagender Schmerz und dich doch mit süßer Lust durchbebt? [...]²⁶

Dans cet extrait censé rendre compte de l'œuvre poético-musicale jouée par Kreisler, chaque unité textuelle est associée à un accord particulier et représente un *Ton* ou un *caractère* spécifique.²⁷ Néanmoins, la cohésion interne de chacune des unités ne s'exprime ni par des images, ni par des connecteurs logiques, ni par un enchaînement narratif. Seule une polyrythmie, jouant des retours syntaxiques, allitératifs, typographiques ou le motif des accords unifie le texte. Où est le sens ? Il circule. Difficile de le dire autrement. L'unité émotionnelle, l'unité intellectuelle, l'unité figurale ne sont plus de mise. Et cela s'entend même quand on réfléchit à l'évolution du propos au sens musical et classique du terme : l'enchaînement d'accords proposé par Kreisler semble peu conforme aux règles de l'harmonie en vigueur à l'époque de Hoffmann et de Beethoven. Nous dirons que l'imaginaire a gagné le pays de la musicalité ouverte, celle de la fantaisie créatrice que les *stücke* – indépendamment de leur diversité générique – ne peuvent que vitaliser, comme elle le fait pour eux...

3 DE LA LECTURE INTERMÉDIALE À LA COMPRÉHENSION INQUIÈTE

A partir de là, l'ironie qu'exprime le complément de titre *in Callots Manier* apparaît comme fondatrice d'un type de communication esthétique paradoxal et hautement retors : le lecteur est appelé à se décentrer pour être conscient de ce que lui propose le texte et n'être pas dupe de l'acte de lecture, mais le sens même de l'invitation qui lui est faite à prendre conscience est brouillé.²⁸

Comment prendre en effet un tel complément de titre ? Comme de l'humilité, de l'autodérision ou une vaste farce par où un auteur suffisant prendrait l'ascendant sur le lecteur en prétendant l'aider à lire ? En affichant une prétention à l'émulation, Hoffmann invoque un patronage ambigu sur le plan des valeurs esthétiques. Callot est à la fois un artiste qui a été célébré et reconnu en son temps, mais en tant que maître de la gravure, il ne pratique pas la technique reine de l'huile. Il fait donc office de plasticien de second ordre. Et s'en prétendre le disciple (geste lui-même équivoque) paraît témoigner d'une ambition limitée où la modestie le dispute à l'appréhension. De tels signes négatifs en frontispice ne s'affichent pas sans ruse de la part d'un auteur sûr de son fait... à moins qu'il s'agisse là, au contraire, d'une suffisance de surface qui cherche à voiler son incroyance dans les vertus de ce qui est défendu ?

²⁶ *Ivi*, p. 249.

²⁷ En conformité avec une symbolique des tonalités en vigueur à l'époque.

²⁸ Cf. SCHMIDT, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, cit., p. 55.

Le brouillage du projet est donc total... Jusqu'au moment où l'on se déprend des représentations, et où l'on réussit à voir la conjonction établie par Hoffmann entre le déplacement médial et celui du sens : car à partir de la conscience de ce qu'on peut appeler la relativité médiale du sens (le fait qu'il doive en passer par un support quelconque), un nouveau mode de compréhension se profile, préfigurant celui qu'une esthétique moderne cherchera à préciser en son temps.

C'est ainsi que le troisième élément de l'intermédialité retenu dans le titre – *in Callots Manier* – invite à adopter une posture de lecteur hybride, adossée à l'hybridité de la forme du texte.

Faisant office de couture extérieure, ce troisième élément relie, pour leur faire prendre sens et forme, les deux autres médias utilisés par l'auteur dans son assemblage hétéroclite : les revues et la musique.

À un premier niveau, Callot, comme figure tutélaire de l'œuvre, oblige le lecteur conséquent à loucher. Suivre le texte implique d'accepter un strabisme mental. On ne peut lire sans que l'esprit diverge, compare implicitement, batte la campagne, se livre à un mouvement pendulaire qui l'amène alternativement des XVI^e et XVII^e siècles maniériste et baroque au début du XIX^e – passant du coup (et cela est significatif de la part d'un auteur fantastique et irrationaliste au crépuscule des guerres napoléoniennes) pardessus les esthétiques françaises à prétention universaliste : classicisme et rationalisme des Lumières. Première forme de cyclicité rompue conjuguant brisure et continuité.

Une autre a trait aux allers-retours non plus temporels mais médiaux. Se réclamer d'une œuvre plastique, c'est non seulement inviter à apprécier une technique, mais, quand on publie un texte, à en juger une en fonction d'une autre, dans un mouvement circulaire vertigineux. En d'autres termes, le lecteur se voit ainsi convié à utiliser des critères métaphoriques pour comprendre ce qui lui est proposé. Tout comme on le perçoit chez Callot, on peut imaginer chez Hoffmann une même pratique du portrait humain soucieux du trait précis, une attention à des détails physiques révélateurs de tout un monde intérieur, des scènes qui traquent l'artifice, pointent les illusions, évoquent une effervescence métamorphique, tout un dramatisme grotesque et contrasté, aussi vivant et léger que poignant, par où se justifie l'exagération spectaculaire et la profusion créatrice, exutoires à un sentiment tragique devant cette comédie humaine avant la lettre²⁹ Portées par le même mouvement, la théâtralité expressive de Donna Anna, les aventures invraisemblables du fameux chien Berganza, les scènes grotesques du salon du Rat Röderlein prennent des allures spéculaires et livrent un spectacle où les traits les plus singuliers (l'étrangeté, l'imprévisibilité et une bonne part de ludisme qui peut aller jusqu'à la farce) tiennent le premier rôle.

L'incitation à un tel travail de *dispersion* et de *décentrement* du regard ne pouvait que mettre en crise un mode de lecture cursif et naïf – celui qui se concentre sur un texte dont il accepte l'emprise exclusive, celui qui va *vers* le sens en suivant un voie langagière tracée où les effets et les causes maintiennent des rapports de civilité et de complaisance. Façon

²⁹ Au sujet des *traits communs* de l'oeuvre de Callot et d'Hoffmann, cf. BOMHOFF, *Bildende Kunst und Dichtung*, cit., p. 71 ; voir aussi l'analyse des différentes approches critiques de cette problématique proposée par SCHMIDT, *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, cit., chapitre 5.

de l'égarer dans une 'fantaisie' mise en pièces en le soustrayant à la cohésion de la *Fantasia* imaginaire ? On perçoit de fait ici à quel point la situation du lecteur, et nommément sa liberté de jugement et de compréhension, devient paradoxale devant un tel jeu. Celui qui l'invite à quitter ces espaces bien connus du sens et de la cohérence narrative au profit d'un déplacement permanent³⁰ est bien loin de lui laisser les portes ouvertes pour une exploration libre et spontanée du jardin fantastique qu'il lui montre. Au contraire. Le mode d'emploi de la fantaisie est non seulement précis, mais explicitement affiché, et objet d'un véritable enjeu de pouvoir :

Warum kann ich mich an deinen sonderbaren phantastischen Blättern nicht sattsehen, du kecker Meister! – Warum kommen mir deine Gestalten, oft nur durch ein paar kühne Striche angedeutet, nicht aus dem Sinn?³¹

Qui parle ici ? Le narrateur-lecteur à son maître. Mais peut-être aussi, selon une logique ironique, le lecteur que nous sommes au « maître » Hoffmann, qui présuppose notre réaction. Si perverses soient-elles, les règles du jeu paraissent évidentes : la division intime, le dédoublement intrinsèque du texte qui se réclame d'un maître, que ce soit pour le parodier ou pour mimer son travail, fait rôder l'auteur en personne dès les premières lignes de ses *Stücke*—et il louche bien avant que le lecteur puisse prendre l'initiative de loucher à son tour. Si un travail de 'fantaisie' est permis, celle-ci ne pourra que procéder à la manière de celui qui la guide et selon ses propres indications, dont mention est aussitôt faite de la sorte :

Schaue ich deine überreichen, aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt, sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor.³²

La réflexion ne saurait davantage diffracter. Les figures de Callot se tiennent là derrière et ces mots peuvent s'appliquer à elles tout aussi bien que le lecteur peut les appliquer aux figures qu'Hoffmann lui présente. Le lecteur auquel le mot 'fantaisie' pourrait faire croire qu'il entre dans un espace de libre circulation voit son itinéraire balisé dès le premier paragraphe. Et ce piège est lisible partout. Dans la nouvelle *Don Juan*, aucun des éléments de l'opéra mozartien ne peut apparaître au lecteur sous une autre forme que celle que l'écriture hoffmannienne permet de saisir. Il s'agit en effet d'emprise. Et elle a trait à l'évolution paradoxale et inattendue des rapports entre la critique et ses destinataires, telle qu'elle se dessine à l'époque. Le retournement de ces rapports saute ici scandaleusement aux yeux : apparu pour permettre au public de développer un sens critique plus aigu, le critique finit par acquérir un statut de médium dont l'autorité et le pouvoir sur les opinions prive chacun de l'accès direct à l'œuvre.

Il faut pourtant ajouter maintenant qu'en le découvrant, Hoffmann cautionne moins une telle emprise qu'il ne montre, par un acte déplacé, que chacun pourrait reproduire

³⁰ Cf. l'interprétation de SCHMIDT, « *Callots phantastisch karikierte Blätter* », cit., pp. 57-61.

³¹ HOFFMANN, *Fantasia- und Nachtstücke*, cit., p. 12.

³² *Ibidem*.

(y compris contre lui, Hoffmann), comment s'en défaire. En l'espèce, son projet génère un effet d'illisibilité qui incite le lecteur à réfléchir sur l'acte même d'appréhender le texte, et qui sème en lui une inquiétude sur le sens que l'on peut en déduire.

Si l'on revient à son rapport à Callot en effet, on constate que l'allégeance qu'il proclame ne le prive pas d'une liberté – et que cela est dû à son appropriation de Callot : à la création d'une *manière* qui est celle de Callot sans l'être. Car enfin, ce que désigne la formule *in Callots Manier* n'existe pas *stricto sensu*. Les gravures du maître ont pour particularité d'échapper à une catégorisation stylistique précise. Inclassables, aussi manéristes que baroques ou classiques,³³ elles n'existent comme manière qu'à travers le déplacement que leur fait subir le regard du littéraire. Tel est l'acte déplacé. Et s'il y a en effet quelque chose d'incongru qui fonde le sentiment du brouillage de sens sarcastique, cette incongruité peut aussi bien être considérée comme révélatrice, parce qu'elle rend manifeste un enseignement. Lisons encore un extrait de la pièce *Jacques Callot*, on remarquera qu'elle passe sous silence les caractéristiques matérielles et techniques qui fondent l'aspect innovant du travail de Callot mais qu'elle en commente l'effet. La précision des œuvres de Callot est en effet indissociable de l'usage du vernis dur qui lui permet de miniaturiser et d'affiner le dessin, de sorte que les scènes gravées s'enrichissent de détails, que les personnages et les situations s'animent, et que l'espace s'approfondit, suggérant presque une ouverture sur l'infini. Que nous dit maintenant Hoffmann ?

Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, nebeneinander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet.³⁴

Peu importe qu'Hoffmann ait ou non (re)connu le changement de médium : la comparaison implicite du dessinateur et du peintre laisse entendre qu'il en a perçu le pouvoir créatif. Lue ainsi, sa 'manière de Callot' désigne l'invention d'un savoir-faire technique suggestif d'une vitalité et d'une harmonie conjointes, d'une sensibilité ambiante qui ouvre sur un sens, peut-être, mais indéfinissable sans elle.

Et l'on peut dès lors s'appuyer sur elle. Elle fonctionne comme étalon d'une création imaginaire soucieuse de suggérer plusieurs scènes en une, une mouvance des tableaux, des tours et des détours, une effervescence des personnages que la vie même rend étranges. Elle fonctionne surtout comme métonymie d'un travail d'appropriation et d'intégration de médias divers et de leurs modalités spécifiques. Les références implicites et explicites à la musique, à la poésie de la revue, à la gravure déplacent nécessairement les modes de perception et de compréhension des textes ; elles perturbent les habitudes du lecteur, forcé ainsi à un travail interprétatif moins exégétique qu'erratique et obligé de comprendre que c'est cela, le sens : une certaine errance d'un lieu à l'autre. Quel est l'effet de l'opacité de la signification que la musique invite à accueillir, celui de l'articulation des textes spécifique de la revue et de la division réflexive de l'espace imaginal empêchant de s'abandonner à la fantaisie, si ce n'est pas de rendre présente la part d'illisibilité que tout médium (le littéraire comme les autres) porte avec lui ? Il y a bien un discours de l'hybridation, et il est

³³ Cf. DANIEL TERNOIS éd., *Jacques Callot : 1592-1635 : actes du colloque*, Paris, Klincksieck, 1993.

³⁴ HOFFMANN, *Fantasia- und Nachtstücke*, cit.

d'abord déceptif : il dit que le médium s'interpose jusque dans l'abandon à l'imaginaire. Mais derrière cette illisibilité relative, il laisse entrevoir ce qu'est le sens : non pas un but à atteindre, mais une chose qui se révèle dans la réticence même qu'il oppose à sa figuration uniforme. Pour y accéder, un changement incessant de voies concrètes, des bifurcations, des mouvements de diversion sont nécessaires. Faire appel à d'autres médias, c'est se donner des outils pour les rendre sensibles. Et si cette sensibilité déstabilise, la compréhension *esthétique* y gagne, renouant avec la dimension physique du mot *aesthesis* en s'opposant ainsi à l'idéalisme désincarné du *logos*, pour ouvrir le champ artistique aux multiples déclinaisons qu'une telle hybridation déceptive pourra connaître à l'époque moderne.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADELUNG, JOHANN CHRISTOPH, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Leipzig, Breitkopf und Compagnie, 1793-1801. (Citato alle pp. 180, 181.)
- BOMHOFF, KATRIN, *Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E.T.A. Hoffmanns in der Kunst Jacques Callots und Salvator Rosas*, Freiburg, Rombach, 1999. (Citato alle pp. 174, 185.)
- BRUNET, FRANÇOIS, *Théophile Gautier et la musique*, Paris, Honoré Champion, 2006. (Citato a p. 175.)
- DOBAT, KLAUS-DIETER, *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E.T.A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*, Tübingen, Niemeyer, 1984. (Citato a p. 174.)
- FAULSTICH, WERNER, *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700-1830)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002. (Citato a p. 177.)
- HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS, *Contes. Fantaisies à la manière de Callot*, Paris, Gallimard, 1979. (Citato a p. 176.)
- *Fantasie- und Nachtstücke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966. (Citato alle pp. 182-184, 186, 187.)
- KAROLI, CHRISTA, « Ritter Gluck » : *Hoffmanns erstes Fantasiestück*, in *E.T.A. Hoffmann*, sous la dir. d'Helmut Prang, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, pp. 335-358. (Citato a p. 179.)
- KAYSER, GERHARD R., *E.T.A. Hoffmann*, Stuttgart, J.B. Metzler Verlagsbuchhandlung, 1988. (Citato a p. 179.)
- KREMER, DETLEF, *E.T.A. Hoffmann : Leben - Werk - Wirkung*, Berlin, De Gruyter, 2010. (Citato a p. 175.)
- KRON, WOLFGANG, *Anmerkungen*, in Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966. (Citato alle pp. 175, 176.)
- LANGFORD, RAPHAEL éd., *Textual Intersections : Literature, History and Arts in the Nineteenth-Century Europe*, Amsterdam, Rodopi, 2009. (Citato a p. 173.)
- LELIÈVRE, STÉPHANE, *Gaspard de la Nuit : des fantaisies à la manière de... Hoffmann ?*, in sous la dir. de Steve Murphy, PUR, 2010, pp. 135-151. (Citato a p. 175.)

- LLOYD, ROSEMARY, *Baudelaire et Hoffmann : affinités et influences*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 1979. (Citato a p. 175.)
- MÜLLER, JÜRGEN E., *L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision*, in «Cinéma : revue d'études cinématographiques», x/2-3 (2000), pp. 105-134. (Citato alle pp. 173, 181.)
- NOVALIS, *Journale sind eigentlich schon gemeinschaftliche Bücher*, in *Novalis Schriften*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1805. (Citato a p. 178.)
- ORTEL, PHILIPPE, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002. (Citato a p. 173.)
- SCHMIDT, OLAF, « *Callots phantastisch karikierte Blätter* ». *Intermediale Inszenierung und romantische Kunsttheorie im Werk E.T.A. Hoffmanns*, Berlin, Schmidt, 2003. (Citato alle pp. 174, 186.)
- SCHMIDT, RICARDA, *Schmerzliches Sehnen und böser Hohn. Ambivalenzen in Hoffmanns Darstellungen von Künstlern*, in «E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch», xvii (2009), pp. 20-36. (Citato a p. 180.)
- *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. (Citato alle pp. 174, 179, 180, 184, 185.)
- SCHWAB, HEINRICH W., *Musikbeilagen in Almanachen und Taschenbücher*, in *Almanach- und Taschenbuchkultur des 18. und 19. Jahrhunderts*, sous la dir. d'York Gothart Mix, Wiesbaden, Harrassowitz, 1996. (Citato a p. 177.)
- SENGLE, FRIEDRICH, *Biedermeierzeit*, Stuttgart, Metzler, 1972. (Citato a p. 177.)
- TERNOIS, DANIEL éd., *Jacques Callot : 1592-1635 : actes du colloque*, Paris, Klincksieck, 1993. (Citato a p. 187.)
- WOLF, WERNER, *The Musicalization of Fiction : A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi GA, 1999. (Citato a p. 173.)

PAROLE CHIAVE

Intermedialité, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Callot, écriture hybride, littérature et musique, littérature et arts, littérature et médias.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Aleksandra Wojda, enseignante docteure en littérature comparée à l'Université Jagellon de Cracovie (Pologne) depuis 2014. Littéraire et musicologue de formation (Université Jagellon de Cracovie, Université Toulouse II - Jean Jaurès), elle a consacré plusieurs articles aux questions de mise en musique des textes littéraires, travaillant notamment sur les textes de J.W. von Goethe ou T. Gautier et leurs interprétations musicales dans l'œuvre de F. Schubert, R. Schumann, C. Loewe et H. Berlioz. Elle collabore avec l'Institut de Recherche Pluridisciplinaire IRPALL de l'Université Toulouse II - Jean Jaurès. Doublement qualifiée dans les sections 10 et 13 du CNU pour la campagne de qualification 2015. Membre de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes et de la Société des dix-neuviémistes.

aleksandrawojda@yahoo.fr

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALEKSANDRA WOJDA, *Laboratoires de l'intermedialité moderne et points aveugles de l'hybridation littéraire : considérations à partir des Fantasiestücke* in Callots Manier d'E.T.A. Hoffmann, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 173–190.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – V (2016)

MASH-UP. FORME E VALENZE DELL'IBRIDAZIONE NELLA CREAZIONE LETTERARIA a cura di P. Gervasi, F. Lorandini e P. Taravacci	v
<i>Introduzione</i>	vii
IDA GRASSO, <i>Ibridismo è ideologia. Alcune considerazioni sul poema in prosa di Jiménez</i>	1
FABRIZIO BONDI, <i>Gli innesti di un impoetico. Sul Poema osceno di Ottiero Ottieri</i>	21
PAOLO BUGLIANI, <i>La «speciale provvidenza» nella caduta di una falena: ibridismi wool- fiani tra saggio e short story</i>	43
GUIDO MATTIA GALLERANI, <i>Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa (Bar- thes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz)</i>	67
PIER GIOVANNI ADAMO, <i>Un taccuino a forma di strada. Su Einbahnstraße di Walter Benjamin</i>	89
FRANÇOISE CAHEN, <i>Hybridations du récit dans les œuvres d'Éric Reinhardt</i>	107
GIUSEPPINA GIULIANO, <i>Andrej Belyj, Sinfonia (2-a, La drammatica). E il tempo scorreva senza sosta...</i>	117
IVANA TRAJANOSKA, <i>La musicalisation de Pilgrimage de Dorothy Richardson: l'emprunt de la forme musicale, le récit et le temps</i>	135
ALICE BRAVIN, <i>Tra poesia, musica, disegno e prosa: il progetto DAP – Dmitrij Aleksan- drovič Prigov</i>	153
ALEKSANDRA WOJDA, <i>Laboratoires de l'intermédialité moderne et points aveugles de l'hybridation littéraire : considérations à partir des Fantasiestücke in Callots Manier d'E.T.A. Hoffmann</i>	173
MARIA DARIO, <i>La poésie d'Apollinaire à l'épreuve du journal</i>	191
THOMAS LIANO, <i>La Sentence de Jean Genet : expérience du journal, journal de l'expé- rience</i>	213
JESÚS PONCE CÁRDENAS, <i>Poesía y Publicidad en España: notas de asedio</i>	227
SAGGI	285
ALESSIO COLLURA, <i>«Il sunt si biaux que c'en est une mervoie a voir». Zoologie e terato- logie nel Devisement dou monde</i>	287
MAURIZIO ESPOSITO LA ROSSA, <i>Ernesto e gli animali. Note sul romanzo di Umberto Saba</i>	337
FRANCESCO DELLA COSTA, <i>Un altare per la madre: la lamentazione letteraria di Ferdi- nando Camon</i>	347
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	365
THEODOR STORM, <i>Veronika</i> (trad. di Fabrizio Cambi)	367
INDICE DEI NOMI (a cura di M. Fadini e G. Falceri)	379
CREDITI	387

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari

Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

www.ticontre.org

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

[Informativa sul copyright](#)

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.