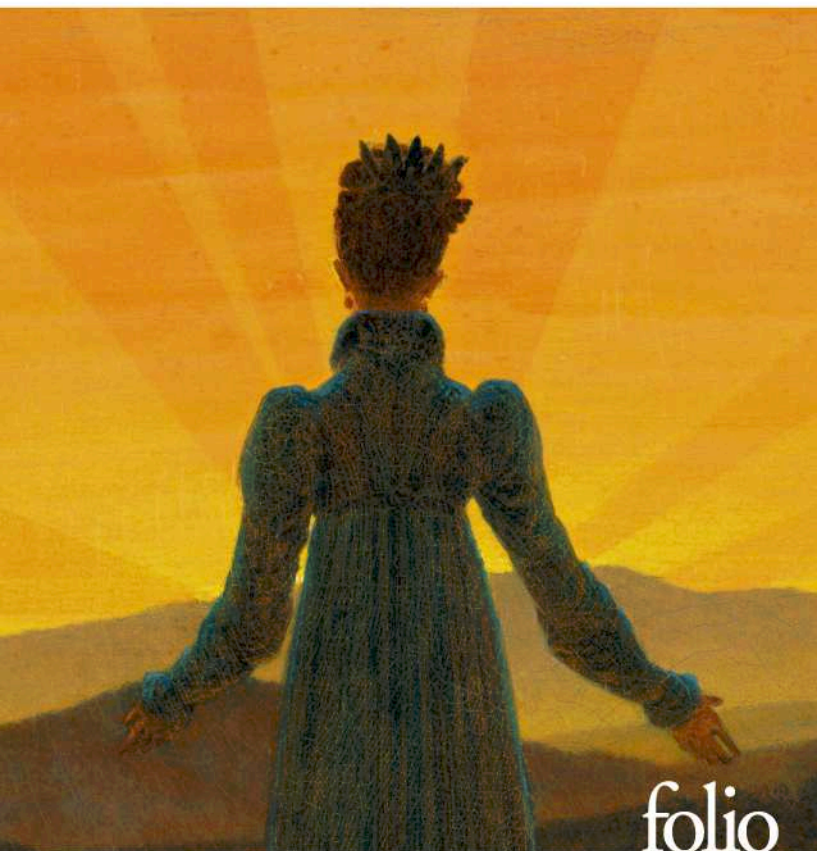


# Hoffmann

## Contes nocturnes

Édition de Pierre Brunel



folio  
classique

FOLIO CLASSIQUE

E.T.A. Hoffmann

# Contes nocturnes

*Édition de Pierre Brunel*

Professeur émérite à l'Université de Paris-Sorbonne

*Traduction de Loève-Weimars*

Gallimard

© Éditions Gallimard, 2012, pour la préface,  
la traduction française et la présente édition.

## PRÉFACE

Le quotidien est impénétrable et  
l'impénétrable quotidien.

WALTER BENJAMIN,  
*Rêves*

### D'un siècle l'autre

*Hoffmann a vécu de 1776 à 1822 ; il est donc à cheval sur le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècles. Ses années de formation, évidemment décisives, se situent en tout cas dans l'autre siècle, le XVIII<sup>e</sup>. Koenigsberg, où il est né, est la ville de Kant. Son admiration musicale majeure est Mozart, et plus particulièrement le Don Giovanni. Les sérénades à deux cors auxquelles il est fait allusion dans le quatrième de ses Contes nocturnes, « Le Sanctus », sont tout à fait dans la tradition des sérénades nocturnes à deux cors du XVIII<sup>e</sup> siècle : la plus célèbre est la Sérénade en fa majeur de Mozart K. 52 dite Ein musikalischer Spass, « Une plaisanterie musicale », pour deux violons, alto, basse et deux cornistes inexpérimentés qui doivent jouer faux, sans doute comme le Président du tribunal et le Maître de chapelle. L'œuvre date du 14 juin 1787. Hoffmann n'avait*

alors que onze ans. Il aura le sens de la plaisanterie, mais il est aussi doué d'une de ces « âmes sensibles » si caractéristiques du XVIII<sup>e</sup> siècle auxquelles il fait maintes fois allusion.

Un tel mélange explique l'influence sur lui de Laurence Sterne (1713-1768), à la fois humoriste et « sentimental ». Hoffmann connaît bien l'œuvre du romancier anglais, même s'il lui arrive de voiler ses références (ainsi, dans « Le Chat Murr », il attribuera à Rabelais une histoire qui se trouve dans le Voyage sentimental de Sterne — celle d'un avocat à qui un grand coup de vent enleva son chapeau et l'envoya dans la Seine alors qu'il se promenait sur le Pont-Neuf). De la manière de Sterne, certains de ses contes conservent de nombreux aspects.

Ses contes peuvent naître d'une conversation entre amis, sans doute à la veillée autour d'un bol de punch. On sait par exemple comment à Berlin, en 1815, Hoffmann se trouvait dans la confrérie dite des « Frères de Saint-Sérapion » avec Hitzig, Contessa, La Motte-Fouqué, Chamisso, le docteur Koreff et l'acteur Devrient. Le début du « Sanctus » et plus encore celui de « La Maison déserte » semblent transposer ces conversations interminables entre amis qui pouvaient occuper des nuits entières<sup>1</sup>. Mais la conversation est aussi une forme littéraire, aimée de Sterne et de Diderot dans Jacques le fataliste et son maître, où il reprenait la manière de Tristram Shandy. Ce sera celle de Hoffmann lui-même, de manière beaucoup plus systéma-

1. Voir J. Mistler, *Hoffmann le fantastique*, Albin Michel, 1950, p. 196 : « À l'aube, quand les lampes pâlissaient, Hoffmann laissait à leur pesante ivresse les buveurs endormis la tête sur la table. Le petit jour gris se glissait sur les pavés luisants, le vent aigre du matin lui pinçait le visage et, rentré chez lui, il écrivait les visions de la nuit. »

tique, dans les huit «Veillées» des Frères de Saint-Sérapion (Die Serapionsbruder, 1819-1821).

Henri Fluchère, dans son grand livre sur Sterne<sup>1</sup>, a bien montré que le romancier anglais avait substitué au titre traditionnel «La vie et les aventures de...» le titre «La vie et les opinions de Tristram Shandy». Ce sont des opinions que présente aussi Hoffmann dans un conte qui, comme «Le Sanctus», est le compte rendu d'une discussion entre le Docteur, le Maître de chapelle et le voyageur enthousiaste. Cette discussion porte sur les forces mystérieuses, occultes, nocturnes qui s'exercent dans le monde et sur l'homme. Au centre de la conversation et du conte nocturne se trouve donc le phénomène du magnétisme auquel le voyageur enthousiaste apporte une adhésion qui n'est pas moins enthousiaste. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, elle a été défendue par Franz Anton Mesmer (1734-1815), médecin allemand ayant exercé à Vienne puis à Paris, dans son Mémoire de 1778 : pour lui, tous les êtres, animés ou inanimés, sont soumis à l'influence d'un agent universel dit fluide magnétique. À l'image du fluide tend à se substituer pour Hoffmann, musicien, celle de l'onde sonore : d'où l'allégorie du papillon et du clavicorde. En commettant un sacrilège, en quittant l'église au moment du Sanctus, la cantatrice Bettina a touché l'une de ces cordes sensibles du monde, et sa voix en a été blessée. Le voyageur enthousiaste, en lançant une plaisanterie qui a pris valeur de maléfice, considère qu'il a lui-même permis l'intervention de cette force mystérieuse. Le voilà «apprenti sorcier», comme celui de la fameuse ballade de Goethe qui a inspiré à Paul

1. H. Fluchère, *Laurence Sterne. De l'homme à l'œuvre*, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1961, p. 226.

*Dukas son célèbre poème symphonique. Y a-t-il une manière de guérir Bettina? Peut-être, mais elle ne saurait elle-même procéder que de l'obscur, du psychique. Cosmographie, prédilection, thérapeutique, tout est strictement mesmérrien dans la conception du voyageur enthousiaste.*

## La Nuit romantique

*Au nombre de nos rites quotidiens, devenus de simples habitudes, on peut compter le fait de dire à ses proches « Bonne nuit ». Il y a donc de bonnes nuits, paisibles, pleines de rêves heureux ou sans rêves du tout, et puis des nuits de cauchemar où se réveillent ce que Charles Nodier appellera, dans Smarra, en 1821, « les démons de la nuit ». Gute Nacht, ce seront les derniers mots sur les dernières notes de La Belle Meunière de Franz Schubert ; ce sera le titre du premier lied dans Le Voyage d'hiver, du même compositeur. « Dans La Belle Meunière », écrit à ce propos Brigitte Massin, « la nuit berçait encore, pour finir, la peine d'un jeune homme au cœur meurtri ; dès le début du Voyage d'hiver, la nuit n'est plus que le symbole de froides ténèbres et repère de terreurs<sup>1</sup>. »*

*Cet appel à une « bonne nuit » est donc lancé par quelqu'un qui a le sentiment de traverser une « mauvaise nuit ». La formule revient dans les Contes nocturnes de Hoffmann : c'est, dans « L'Homme au sable », le « Bonne nuit » inquiet lancé par la mère à ses enfants — une mère qui sait que la nuit sera sans doute mauvaise ; c'est, dans « La Maison déserte », le « Bonne nuit » déjà beaucoup plus ironique du vieil intendant*

1. B. Massin, *Schubert*, Fayard, 1977, rééd. 1993, p. 1160-1161.



ou celui, suppliant, du même intendant cherchant à détourner le narrateur de ce lieu étrange. Le sens de la formule a changé : de propitiatoire dans « L'Homme au sable », il est devenu menaçant ou conjuratoire dans « La Maison déserte ».

Dans tous ces exemples, le « Bonne nuit » est souhaité à quelqu'un ou par quelqu'un qui est déjà dans la nuit. Ce « In der Nacht » (ce sera, en 1837, le titre du cinquième des *Fantasiestücke* pour piano op. 12 de Robert Schumann) pourrait bien être une situation fondamentale où se mêlent la bonne et la mauvaise nuit. La pièce de Schumann est d'ailleurs très caractéristique à cet égard, puisque du bouillonnement sonore en fa mineur émerge, avant d'être à nouveau recouverte, une tendre cantilène en fa majeur. De la même manière, dans les délires nocturnes de Théodore, le Narrateur de « La Maison déserte », qui est beaucoup plus Ernst-Theodor-Amadeus Hoffmann que son ami Theodor von Hippel, peut voir passer la vision paradisiaque d'une ravissante jeune fille à la fenêtre. C'est pourquoi la distinction fondamentale n'est peut-être pas entre la bonne et la mauvaise nuit (la mauvaise nuit pouvant d'ailleurs être aimée, donc dans une certaine mesure être considérée comme bonne par sensibilité romantique). Ce qui importe bien davantage c'est le degré d'intensité ou, mieux, le degré de profondeur. Le noir absolu peut être un noir rayonnant, un « soleil noir » et, pour trouver une nuit plus sombre, il faut descendre plus bas, dans ces profondeurs où Charles Baudelaire, lecteur et admirateur de Hoffmann, cherchera « cette immense nuit semblable au vieux Chaos<sup>1</sup> ».

1. « De profundis clamavi », poème publié le 9 avril 1851 dans *Le Messager de l'Assemblée*, puis le 1<sup>er</sup> juin 1855 dans la *Revue des*

*Les notions d'intensité et de profondeur peuvent se recouvrir. Ainsi dans le prologue de Smarra, quand Nodier décrit l'amplification de la vie nocturne : « Les sylphes, tout étourdis du bruit de la veillée, descendent autour de vous en bourdonnant. Ils frappent du battement monotone de leurs ailes de phalènes vos yeux appesantis, et vous voyez longtemps flotter dans l'obscurité profonde la poussière transparente et bigarrée qui s'en échappe [...<sup>1</sup>]. »*

*Tantôt les ténèbres extérieures s'épaississent : on se plaît à saisir le moment où l'on passe du soir à la nuit. Les ténèbres extérieures sont alors doublées par les ténèbres intérieures ou bien encore, s'enfonçant dans les ténèbres de la nuit, on découvre une nuit plus ancienne, une nuit antérieure. La nuit se double donc aussi d'une nuit mythique qui lui confère son intensité et sa profondeur. C'est la Nuit de la Théogonie d'Hésiode<sup>2</sup>, la « noire déesse » des Nuits de Young<sup>3</sup>, « la*

---

*Deux Mondes*, repris dans *Les Fleurs du Mal* (pièce XXVIII en 1857, XXX en 1861, XXXI dans l'édition posthume de 1868).

1. C. Nodier, *Smarra ou les démons de la nuit*, 1821.

2. Voir Hésiode (vii<sup>e</sup> s. av. J.-C.), *Théogonie*, trad. de J.-L. Backès, « Folio classique », n° 3467, 2001, et C. Ramnoux, *La Nuit et les enfants de la Nuit dans la tradition grecque*, Flammarion, coll. « Symboles », 1959, rééd. « Champs Flammarion », 1986.

3. Edward Young (1683-1765), pasteur anglican, devenu recteur de Welwyn, dans le Hertfordshire, composa après des deuils *The Complaint, or Night-Thoughts* (1740-1745), un ensemble de près de dix mille vers, en neuf parties, qui obtint un succès considérable. Dès la première de ces *Nuits*, ou plutôt de ces Pensées nocturnes, apparaît la Nuit divinisée :

*Night, sable goddess! from her ebon throne,*

*In rayless majesty, now stretches forth*

*Her leaden sceptre o'er a slumb'ring world.*

(La Nuit, noire déesse, en son trône d'ébène

Siège, sans un rayon, et voici qu'elle étend

Son lourd sceptre de plomb sur un monde endormi.)

nuit primordiale, mère de toutes choses» de Novalis, saluée aussi par Schelling<sup>1</sup>.

*Ce jeu de distinctions nuit extérieure / nuit intérieure / nuit antérieure n'est pas le seul. Il a besoin d'être complété et affiné, et déjà dans le premier des Contes nocturnes, «L'Homme au sable». Il y a dans ce conte des scènes qui se passent la nuit : c'est le cas des terreurs enfantines de Nathanaël, de la mort du père, ou encore de la fête chez le professeur Spalanzani. Les lumières qui donnent leur éclat à cette fête s'éteignent, et Nathanaël retrouve la nuit. Clara essaie, dans sa lettre à Nathanaël, la deuxième des trois lettres initiales, de maintenir le statut extérieur des menées nocturnes de l'inquiétant Coppélius. Elle a pourtant bien compris que la nuit s'est introduite en Nathanaël. Il tombe à chaque instant dans de sombres rêveries. À chaque instant, même à l'heure de midi : c'est l'heure du dernier épisode, quand Nathanaël monte avec Clara au sommet de la tour de l'Hôtel de ville. Mais de cette tour l'ombre se fait menaçante, et les visions nocturnes reviennent hanter Nathanaël, qui va tomber dans l'abîme.*

*Nathanaël est-il seulement la proie de la folie ? Une autre suggestion est faite. La folie s'est emparée de*

---

(*La Plainte, ou Pensées nocturnes*, «Nuit I : la vie, la mort et l'immortalité», trad. de R. Martin dans *Les Prémantiques anglais*, Aubier-Montaigne, s.d., p. 66-67).

1. Novalis, *Hymnen an die Nacht*, seule œuvre achevée, avec deux petits traités, par l'écrivain allemand (de son vrai nom Friedrich von Hardenberg, 1772-1801) après la mort, le 19 mars 1797, de Sophie von Kühn, la jeune fille de quinze ans qu'il aimait. Ces *Hymnes à la Nuit* ont paru pour la première fois en 1800 dans l'*Athenaeum* de Friedrich Schlegel. La Nuit y est saluée, dès le premier des six poèmes, comme une «Reine de la nature terrestre» («*ein König der irdischen Natur*») (éd. et trad. G. Bianquis, Aubier-Montaigne, 1943, p. 76-77). Novalis avait lui-même lu Schelling.

*Nathanaël quand il a regardé dans la lunette de Coppola, et de fait il est là (le marchand de baromètres Coppola = l'avocat Coppelius), dans la foule, sur la place du marché. N'est-il pas l'un de ces démons de la nuit qui hantent l'âme populaire? N'est-il pas l'homme au sable, c'est-à-dire «une odieuse et fantasque créature, qui, partout où elle paraissait, portait le chagrin, le tourment et le besoin, et qui causait un mal réel, un mal durable<sup>1</sup>»?*

### Une image claire dans la nuit

*Au début de La Flûte enchantée de Mozart, Tamino rêve devant le portrait que viennent de lui donner les Trois Dames. Elles sont des créatures de la Reine de la Nuit, et rêver devant ce portrait comme le fait le jeune homme, c'est entrer dans le rêve nocturne. Le portrait, la jeune fille qu'il représente (Pamina), les intermédiaires, tout cela appartient au domaine de la Reine de la Nuit. Ou plutôt tout cela lui appartiendrait si Pamina n'avait été ravie à sa mère par Sarastro.*

*Il est impossible de ne pas rapprocher ce rapt de celui de Perséphone par Hadès. Et toute l'habileté de la Reine, dans son premier grand air («Zum Leiden bin ich auserkoren»), est de se faire passer pour une déesse du jour, comme Cérès, dépossédée par la Nuit. Comme elle, elle a un douloureux cœur de mère («dies tiefbe-trübte Mutterherz»), comme elle, elle laisse derrière elle un bonheur lumineux auquel un seul instant a mis fin. Et pourtant le décor nocturne (Finsternis) de son apparition, le tonnerre et les éclairs qui l'entourent opposent à cette version des faits une manière de*

1. «L'Homme au sable», p. 54-55.

démenti. Cette Reine terrible, qui semble surgir derrière des montagnes, semble aussi sortir des Enfers.

On croyait au parallèle avec le mythe antique, et on en vient à se demander si le mythe n'est pas inversé. Le ravisseur, Sarastro, habite le Temple du Soleil, et c'est là qu'il a recueilli Pamina. Emportée par un excès de colère, la Reine de la Nuit, au moment de son second air, brandit le poignard et le crime. Si elle était parvenue à reprendre Pamina, elle l'aurait donnée en mariage au noir Monostatos. Sa mise en échec est la condition d'une victoire de la lumière célébrée par le Chœur (« L'éclat du soleil chasse la sombre nuit ») et de nouveau par Sarastro, qui fait figure de Coryphée au moment de l'exodos dans la tragédie antique :

Die Strahlen der Sonne  
vertreiben die Nacht,  
zernichten der Heuchler  
erschlichene Macht<sup>1</sup>.

Sans doute peut-on interpréter *La Flûte enchantée*, opéra maçonnique ou non<sup>2</sup>, comme un dernier éclat de l'*Aufklärung* ou plus largement de ce que nous appelons le *Siècle des Lumières*. Mais si l'on accepte d'y voir comme un rêve prolongé de Tamino, l'œuvre est bien romantique déjà, et porteuse en tout cas d'un appel à la figure désirable et consolante à la fois de la femme aimée, de la bien-aimée lointaine et ici encore inconnue. Cet appel, que de fois a-t-il été lancé par les Romantiques !

1. Les rayons du soleil  
chassent la nuit  
et déjouent de l'hypocrite  
la force subreptice.
2. Sur ce point, voir J. Chailley, *La Flûte enchantée. Opéra maçonnique*, Robert Laffont, 1968.

*Leopardi, dans l'un de ses Canti, « Il primo amore » (1817), révèle combien cette image fut consolatrice dans les fièvres nocturnes du premier amour :*

E dove io tristo ed affannato e stanco  
 Gli occhi al sonno chiudea, come per febre  
 Rotto e deliro il sonno venia manco.

Oh come viva in mezzo alle tenebre  
 Sorgea la dolce imago, e gli occhi chiusi  
 La contemplavan sotto alle palpebre<sup>1</sup> !

*Victor Hugo appelle, de la même manière, Juliette Drouet ou son image dans un poème des Rayons et les Ombres que Franz Liszt mettra en musique :*

*Oh ! quand je dors, viens auprès de ma couche,  
 Comme à Pétrarque apparaissait Laura,  
 Et qu'en passant ton haleine me touche... —  
 Soudain ma bouche  
 S'entr'ouvrira !*

*Sur mon front morne où peut-être s'achève  
 Un songe noir qui trop longtemps dura,  
 Que ton regard comme un astre se lève... —  
 Soudain mon rêve  
 Rayonnera !*

1. « Et quand, triste, angoissé et las, je fermis les yeux au sommeil, comme par la fièvre interrompu et le délire, le sommeil me fuyait bientôt.

Oh ! combien vive au milieu des ténèbres surgissait la douce image ! par les yeux clos sous les paupières contemplées ! »

D'abord intitulée *Elegia*, cette pièce est le numéro X des *Canti* dans l'édition de 1831.

Puis sur ma lèvre où voltige une flamme,  
Éclair d'amour que Dieu même épura,  
Pose un baiser, et d'ange deviens femme... —  
Soudain mon âme  
S'éveillera<sup>1</sup> !

*C'est une image salvatrice dans une nuit tourmentée, la substitution d'un rêve lumineux à un songe noir, mais ni l'ange, ni le fantasme, ni la réminiscence littéraire ne suffisent au poète : il lui faut une présence réelle — un souffle, un regard, un baiser —, et la progression spirituelle (bouche / songe / âme) ne peut paradoxalement s'accomplir qu'à la faveur de la transformation de l'ange en femme. Le poème de Hugo est daté de 1839. Le Lied de Liszt est de 1860. Et comme si le poids culturel l'emportait alors sur la spontanéité créatrice, le compositeur — auteur par ailleurs d'une paraphrase de trois Sonnets de Pétrarque — insiste sur la référence à Laura au point de la répéter à la fin d'une romance française qui a toutes les caractéristiques du bel canto italien.*

*Les trois célèbres Nocturnes, ou plutôt Liebes-träume, de Liszt, ne sont pas d'une inspiration fondamentalement différente, même si le support littéraire en est divers. Le premier, « Hohe Liebe » (« Amour sublime »), sur un poème de Ludwig Uhland, semble dire, il est vrai, un amour comblé. Mais cet amour ouvre le ciel. Le second, « Seliger Tod » (« Mort bienheureuse »), renouvelle ce don à la faveur d'une assimilation de la mort et de la nuit d'amour. La troisième, le plus célèbre, « O Lieb » (« Oh ! aime »), établit le voi-*

1. Poème sans titre daté du 19 juin 1839. Voir Hugo, *Les Chants du crépuscule*, suivi de *Les Voix intérieures* et *Les Rayons et les Ombres*, éd. P. Albouy, « Poésie/Gallimard », 1983, p. 308.

*sinage de la couche et de la tombe — on retrouve l'un des thèmes majeurs des Hymnes à la nuit de Novalis.*

*Rêve serein, rêve tourmenté, ces deux images forment un diptyque à l'époque du Romantisme. Je n'en veux pour preuve que la réunion sous le même numéro d'opus 23, en juillet 1825, des deux Lieder de Schubert, « Die Junge Nonne » (« La jeune nonne »), sur un poème de Jakob Nicolaus von Craigher de Jachelutta, et « Nacht und Träume » (« Nuit et rêves »), sur un texte de Matthäus von Collin.*

*Les Contes nocturnes présentent le même diptyque. Ainsi, dans « La Maison déserte », à la ravissante créature aperçue à la fenêtre se substitue une vieille folle effrayante. Pourtant, Clara, dans le premier de ces récits, a tout, à commencer par son nom, pour être une figure claire dans la nuit.*

*Clara, « Clärchen », est une figure essentiellement lumineuse dans « L'Homme au sable ». Orpheline recueillie avec son frère Lothaire dans la maison de Nathanaël, elle est à la fois une cousine lointaine et une amie d'enfance comme Bérénice pour Egaeus dans le conte d'Edgar Poe<sup>1</sup>. Elle est une présence joyeuse, elle veut être une présence apaisante pour celui qui, depuis l'enfance, est tourmenté, non par Croquemitaine, ni même seulement par l'avocat Coppelius, mais par un affreux esprit des ténèbres qui, partout où il apparaît, apporte le malheur, la ruine et le désespoir dans la vie d'ici-bas pour l'éternité.*

*Nathanaël est sensible à la charmante figure d'ange de Clara, à son sourire gracieux, à ses yeux transpa-*

1. « *Berenice, a Tale* », conte publié pour la première fois dans le *Southern Literary Messenger* en mars 1835, repris en 1840 dans le tome II des *Tales of the Grotesque and Arabesque* ; la traduction de Baudelaire, publiée dès 1852, figure en 1857 dans les *Nouvelles Histoires extraordinaires*.



rents et à son regard limpide. Il l'évoque dès sa lettre à Lothaire sur laquelle s'ouvre le conte. Il rappelle encore « ses yeux clairs et touchants » dans la seconde lettre qu'il adresse au frère de Clara. Et comment les aurait-il ignorés quand un simple témoin, homme à l'imagination curieusement débordante il est vrai, compare les yeux de Clara à un lac peint par Ruysdaël, « où se mirent l'azur du ciel, l'émail des fleurs et les feux animés du jour ».

Non seulement Clara est lumineuse, mais elle veut être lumière. D'abord elle cherche à être une simple femme, et une femme simple. Aux livres tout pleins de la doctrine mystique des puissances malignes et diaboliques que lui lit Nathanaël, elle oppose le souci du déjeuner et du café sur le feu. Aussi a-t-on pu se demander si elle n'appartenait pas à « la cohorte des bourgeoises insignifiantes qui, dans l'œuvre de Hoffmann, n'ont d'existence que dans la mesure où le hasard, ou la volonté du conteur, les jette sur la route des artistes et des illuminés auxquels Hoffmann s'identifie ». Son mariage tranquille, après la mort de Nathanaël, pourrait en effet le laisser croire. Mais Clara s'élève au-dessus de la cohorte des bourgeoises insignifiantes dans la mesure où elle a conçu une éthique de la lumière qui s'oppose et qu'elle oppose au pessimisme passif de Nathanaël. S'il existe une puissance inconnue, qui cherche sournoisement à s'emparer de notre propre conscience pour mieux la perdre — et elle ne repousse pas entièrement cette hypothèse —, elle affirme qu'il lui faut s'en défendre par un esprit solide affirmé au cours d'une vie sereine : il faut combattre cette puissance mauvaise pied à pied, refuser de se laisser posséder par elle au point qu'elle devienne pour ainsi dire notre propre existence ; mieux même, il faut

*faire comme si elle n'existait pas, comme si elle n'était que la création d'un esprit égaré.*

*Dans les moments d'éclaircie, Nathanaël se laisse presque convaincre, et il revient à Clara. Mais il ne peut longtemps se cacher à lui-même sa déception, qui n'est que le signe de sa propre faiblesse. Le prosaïsme (volontaire) de Clara l'irrite. Son indifférence à ses lectures, à ses poèmes, aux hantises dont il est plein, le persuade qu'elle ne peut être vraiment pour lui l'âme-sœur. À ces yeux limpides, il reproche de n'être pas le miroir où il pourrait se retrouver lui-même jusque dans son goût pour les ténèbres.*

*Aussi, par une étrange aberration qui constitue sans doute le centre de cette histoire, en vient-il à préférer aux yeux limpides de Clara les yeux vides d'Olimpia, l'automate construit par le professeur Spalanzani, son maître à l'Université de G. (Göttingen, à n'en pas douter). Sans doute est-il d'abord surpris par le regard fixe de ces yeux dépourvus pour ainsi dire de toute puissance de vision et semblables à ceux de quelqu'un qui dormirait les yeux ouverts. Après le bal chez Spalanzani, son ami Siegmund le met en garde contre ce regard trop dénué de chaleur vivante, et même de faculté visuelle. Mais grâce à la lorgnette qu'il a achetée à un colporteur piémontais dont les traits et le nom, Coppola, ne peuvent pas pas lui rappeler ceux de Coppélius, il loue ces yeux vides d'une lumière — d'humides rayons lunaires —, d'un regard — toujours attaché à lui —, d'une vie qui est la sienne propre. Paradoxalement, on pourrait dire que cette lumière est la projection de ses propres ténèbres. C'est pourquoi, d'une certaine manière (Freud y a insisté au prix d'un contresens sur la lettre, mais le texte de Hoffmann le suggère bien), Nathanaël a, par l'intermédiaire de Coppola, donné ses yeux à Olimpia, et une âme profonde où se réfléchit tout son être.*

*On pourrait dire encore que Nathanaël a donné à Olimpia les yeux, les yeux limpides de Clara. Il est frappant de constater en tout cas qu'il doit traiter Clara de « stupide automate », d'automate maudit, pour faire d'Olimpia une femme vivante. La déconvenue est cruelle, et Clara elle-même cette fois ne pourra le sauver dans l'épisode final. Elle est devenue pour lui celle qui l'empêche de voir au moment où, pour la première fois, elle l'invitait à voir. Et cela parce qu'elle est la femme réelle qui cherche à s'imposer contre tous les fantômes et tous les fantasmes.*

### La vérité des mots

*« Oui, il existe bien une vérité des paroles » : cette bribe de conversation saisie cet été alors que je me promenais à pied dans la forêt de la Coubre m'a donné à réfléchir. Cette vérité des paroles ne se confond pas avec la vérité de parole, centrale dans la pensée et dans l'œuvre d'Yves Bonnefoy<sup>1</sup>. Elle ne se limite pas non plus à la parole donnée — celle qu'Ignace Denner capte au vol quand dans le deuxième des Contes nocturnes de Hoffmann le brave Andrès lui offre son sang et sa vie. Plus immédiatement, ce problème est celui de la vérité des mots.*

*Dans une page de « Crise de vers », Mallarmé a abordé ce problème, en particulier à propos du mot « nuit », de ses synonymes et de son antonyme « jour ». Il part du constat que « les langues [sont] imparfaites en cela qu'[elles sont] plusieurs » et donc que « manque la suprême ». La « diversité des idiomes » interdit la « frappe unique » d'un mot qui contiendrait en lui son absolue*

1. Yves Bonnefoy, *La Vérité de parole*, Mercure de France, 1988.

vérité. « Nuit » fournit l'exemple d'une telle approximation, et même d'un désaccord ou du moins un discord entre le son et le sens : « À côté d'ombre, opaque, ténèbres se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. Le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse ; quant à des alternatives lumineuses simples — Seulement, sachons n'existerait pas le vers : lui, philosophiquement, rémunère le défaut des langues, complément supérieur<sup>1</sup>. »

Die Nacht, la Nuit, ce titre aurait suffi à Novalis, qui avait renoncé à Hymnen<sup>2</sup>. C'est pourtant sous le titre Hymnen an die Nacht que l'ouvrage fut publié dans la revue l'Athenaeum, dirigée par Friedrich Schlegel, en 1800. Ce titre s'est maintenu au fil des rééditions successives et jusqu'à nous : c'est là un de ces « testaments trahis », tels ceux qu'a dénoncés Milan Kundera, en particulier à propos de Franz Kafka<sup>3</sup>.

Hoffmann n'écrit pas en vers, contrairement au Novalis des Hymnes à la nuit qui a adopté pour cette œuvre une prose rythmique<sup>4</sup> mais a introduit des strophes en vers à la fin du quatrième, à l'intérieur et à

1. « Crise de vers », dans *Divagations*, 1897. Le paragraphe cité faisait partie d'une des « Variations sur un sujet » publiée dans *La Revue Blanche* du 1<sup>er</sup> septembre 1895 sous le titre VIII « Averses ou critique ». Voir Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 208.

2. Ce renoncement était exprimé dans une lettre adressée par Novalis à Ludwig Tieck le 23 février 1800 ; Friedrich Schlegel avait reçu la même instruction et se déclarait prêt à la suivre, dans une lettre adressée à Schleiermacher le 28 mars suivant. Voir sur ce point l'avant-propos de Geneviève Bianquis à son édition bilingue des *Hymnes à la Nuit*, avec les *Cantiques (Geistliche Lieder)* du même Novalis (Aubier-Montaigne, 1943, p. 7).

3. M. Kundera, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993.

4. C'est l'expression utilisée par Geneviève Bianquis.