



Hoffmann à l'opéra, ou quand le poète devient le héros de ses propres contes

Stéphane Lelièvre

► To cite this version:

Stéphane Lelièvre. Hoffmann à l'opéra, ou quand le poète devient le héros de ses propres contes. Comparatismes en Sorbonne, 2021, 12. hal-04015378

HAL Id: hal-04015378

<https://hal.science/hal-04015378>

Submitted on 5 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

HOFFMANN A L'OPERA, OU QUAND LE POETE DEVIENT LE HEROS DE SES PROPRES CONTES

« L'idée de mettre au théâtre des personnages d'Hoffmann n'est pas si excentrique qu'elle le paraît d'abord... »

Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*.

En 1980, à l'occasion de la célébration du centenaire de la création des *Contes d'Hoffmann*¹, Patrice Chéreau, revenant sur sa production du chef-d'œuvre posthume d'Offenbach, se déclarait horrifié par le « consternant livret de Barbier ».

À la première lecture, les bras m'en tombaient ! [...] Il fallait essayer d'éliminer tout le fatras Second Empire caractéristique de la littérature et de l'esprit de cette époque que reflétait très bien Barbier. Quand on pense que *Les Contes d'Hoffmann* ont été écrits après *Le Crépuscule des dieux*, on rêve !... On mesure là l'incompréhension phénoménale du public français, de l'intelligentsia française même de cette époque pour ce qu'écrivait E.T.A. Hoffmann, et probablement plus généralement tout le romantisme allemand, dont Barbier ne voulait garder que le mauvais surnaturel du théâtre².

Ce mépris affiché pour le livret de Jules Barbier ne va pas sans entrer en contradiction avec une constatation objective : outre le fait que l'opéra *Les Contes d'Hoffmann* soit l'un des plus joués au monde, il fascina également les plus grands metteurs en scène, qui furent nombreux à souhaiter en proposer leur vision, de Patrice Chéreau lui-même à Luca Ronconi, Jean-Pierre Ponnelle, Alfredo Arias, Roman Polanski, Harry Kupfer, Robert Carsen, Olivier Py, Laurent Pelly³. L'œuvre séduit par ailleurs actuellement les jeunes metteurs en scène les plus talentueux, tels Stefan Herheim ou Tobias Kratzer qui en proposèrent des lectures étonnantes, à Bregenz en 2015 et Amsterdam en 2018⁴, et intéressa également plusieurs cinéastes, tels Michael Powell et Emeric Pressburger pour leur merveilleux film de 1951, ou encore Francesco Rosi qui, rêvant de tourner sa propre version de l'opéra, dut finalement, faute de moyens, réaliser *Carmen*.

Au-delà des déclarations de Chéreau, considérons le texte des *Contes d'Hoffmann* pour ce qu'il est : un livret de la fin du XIX^e siècle français, qui s'inscrit dans une longue tradition héritée des premières lectures de Hoffmann en France (dans les années 1830⁵), qui prend certes quelques distances avec les textes originaux mais qui permet malgré tout, étayé par la partition d'Offenbach, certaines rencontres réelles avec l'œuvre et l'univers de Hoffmann. Si le livret de Barbier n'a pas la profondeur de celui du *Crépuscule des dieux*, il n'en reste pas moins diablement efficace ; il peut même sans aucun doute être compté parmi les plus habiles et les plus originaux du XIX^e siècle français, et suscite une réflexion loin d'être négligeable sur l'art et la création artistique.

¹ Paris, Théâtre National de l'Opéra-Comique, 10 février 1881.

² Alain Duault, « Entretien avec Patrice Chéreau » in *Les Contes d'Hoffmann, L'Avant-Scène Opéra* n° 25, janvier-février 1980, p. 108-113.

³ Respectivement à Paris en 1974, Florence en 1980, Salzbourg en 1980, Genève en 1990, Paris en 1992, Berlin en 1993, Paris en 2000, Genève en 2001, Marseille en 2004.

⁴ La mise en scène de Tobias Kratzer a fait l'objet d'un DVD paru chez Unitel en 2020.

⁵ Les premières traductions françaises d'un texte de Hoffmann datent de 1828. Le numéro de janvier-février 1828 de *La Bibliothèque Universelle de Genève* présente en effet les versions françaises de « Mademoiselle de Scudéry » et de « Les Méprises – Les Mystères ».

Les hypotextes du livret de Jules Barbier⁶

Les trois textes-sources

Michel Carré étant mort en 1872, Jules Barbier écrivit seul le livret des *Contes d'Hoffmann*, mais en prenant néanmoins appui sur le drame homonyme qu'il avait signé avec son confrère et qui avait été créé avec succès au Théâtre de l'Odéon le 21 mars 1851. Ce drame, tout comme le livret de l'opéra, s'inspire essentiellement de trois récits : « L'homme au sable » des *Contes nocturnes*⁷ pour l'acte d'Olympia, le deuxième récit des *Frères de Saint-Sérapion*⁸, dépourvu de titre dans sa version originale mais que les traducteurs français intitulent tantôt « Le Violon de Crémone », tantôt « Le conseiller Krespel », parfois encore « Le chant d'Antonia⁹ », et enfin, pour l'acte de Giulietta, « L'Histoire du reflet perdu » insérée dans « Les aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre », elles-mêmes tirées des *Fantaisies dans la manière de Callot*¹⁰. Étudier toutes les transformations opérées par Barbier et Carré sur les récits de Hoffmann pourrait faire l'objet d'un article en soi. Observons simplement que le passage du narratif au dramatique, de même sans doute que la volonté de satisfaire certaines attentes du public, contraignent les dramaturges à plusieurs simplifications : impossible, par exemple, de conserver l'imbrication des différentes strates narratives présentes chez Hoffmann ; impossible également, en dépit de la révolution esthétique opérée par le romantisme sur le genre dramatique (une révolution ayant considérablement augmenté le champ des possibles et restreint celui des contraintes), de conserver la multiplicité des intrigues parcourant chaque récit ; enfin, impossible – ou à tout le moins difficile – d'imaginer une pièce dont le foyer ne soit pas un drame amoureux. Ainsi les auteurs ont, pour chaque acte, recentré la trame narrative autour d'histoires d'amour : celles de Nathanaël et de la froide poupée Olympia, du jeune étudiant et de la fille de Krespel, d'Erasmus Spikher et de la courtisane Giulietta. Or le lecteur familier de Hoffmann sait bien qu'à l'exception peut-être de « L'Histoire du reflet perdu », ces intrigues amoureuses sont loin de constituer le cœur des récits originaux. L'amour de Nathanaël pour Olympia n'occupe qu'un tiers environ de « L'Homme au sable », et les personnages de Clara ou celui du personnage éponyme sont au moins aussi importants, sur les plans dramatique et interprétatif, que celui de l'automate. Quant au personnage d'Antonia, cette jeune fille qui meurt de chanter, s'il marqua énormément les esprits des lecteurs français¹¹, il n'est somme toute qu'un personnage secondaire dans un récit essentiellement consacré à un personnage d'artiste fou, Krespel, comme l'œuvre de Hoffmann en comporte tant.

Trois contes, donc, tissent la trame des trois actes centraux de l'opéra d'Offenbach. Pourtant, à y regarder de près, les références à Hoffmann sont en réalité bien plus nombreuses, notamment dans les premier et dernier actes, qu'on appelait il n'y a guère les « prologue » et « épilogue » de l'œuvre.

⁶ Sur les emprunts de Barbier à l'œuvre de Hoffmann, lire l'intéressant article de Jean-Claude Yon : « Hoffmann et ses contes » dans la revue *L'Avant-Scène Opéra* n° 25 (*Les Contes d'Hoffmann*), deuxième édition (octobre 1993), p. 4.

⁷ « *Der Sandmann* » in *Nachtstücke*, 1817. Première traduction française par Loève-Weimars en 1830. « *Der Sandmann* » est également parfois traduit par « Le Marchand de sable »

⁸ Le premier volume des *Serapions-Brüder* parut en 1819.

⁹ Première traduction française (« Le Violon de Crémone ») par Loève-Weimars en 1829.

¹⁰ « *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* » in *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Première traduction française (anonyme) : « Les aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre » (échantillon) en 1829.

¹¹ Voir le titre « Le chant d'Antonia » donné à ce récit par certains traducteurs français, le drame lyrique du même nom de Victor Chéri, créé le 29 janvier 1858, *La Femme au collier de velours* de Dumas (1849 ; la fiancée allemande du héros porte le même prénom que l'héroïne de Hoffmann), ou encore le livret (signé Charles Nuitter) des *Rheinnixen* d'Offenbach (1864), dont l'héroïne Armgard souffre des mêmes troubles qu'Antonia et est laissée pour morte à la fin du premier acte après avoir chanté jusqu'à l'épuisement.

Le principe de l'enchâssement

Ce procédé, fréquemment utilisé dans diverses formes de récits, est particulièrement prisé de Hoffmann, qui tantôt en fait le principe narratif essentiel de l'œuvre (les contes des *Frères de Saint-Sérapion*, réunis en un recueil construit à la manière des *Mille et Une Nuits* ou du *Décaméron*, en sont l'exemple archétypal), tantôt l'utilise de façon plus ponctuelle mais tout aussi importante (l'histoire de Chrysostome, incluse dans les « Lettres de maîtrise de Johannès Kreisler », incluses dans les « Kreisleriana », inclus dans les *Fantaisies dans la manière de Callot*). Il se trouve transféré de façon habile et originale dans le genre dramatique par le librettiste Jules Barbier : le propre du théâtre étant de re-présenter les actions sans recourir à un narrateur, Barbier donne à Hoffmann un double statut : celui de personnage aux actes I et V, et celui de narrateur-personnage aux actes II, III, IV – Hoffmann étant censé raconter les aventures qu'en fait il *donne à voir et à entendre* aux spectateurs, sans que sa voix, en tant que narrateur, se fasse entendre, si ce n'est dans deux formules permettant les transitions entre le récit-cadre et les récits encadrés : « Je commence ! » à la fin de l'acte I, puis « Voilà, mes amis, quelle fut l'histoire de mes trois amours ! » (début de l'acte V). Il fallait au narrateur un auditoire : astucieusement, Barbier recompose en quelque sorte la confrérie des Frères de Saint-Sérapion dont Nathanaël ou Hermann apparaissent comme de nouveaux membres, au même titre que Lothar, Cyprian, Ottmar ou Theodor dans l'œuvre de Hoffmann – ou encore Hippel, Hitzig, La Motte-Fouqué ou Chamisso dans le cercle d'écrivains bien réel auquel appartenait Hoffmann. Notons que Hoffmann et ses frères en arts se réunissaient précisément chez Maître Luther, comme les personnages de Barbier, ou plus exactement dans la *Weinstube Lutter und Wegner*, laquelle existe toujours à Berlin. Comment ne pas voir, en l'assemblée des étudiants qui se retrouvent dans la taverne de Luther au premier acte pendant que se déroule à proximité une représentation de *Don Giovanni*, une réécriture littéraire et musicale des réunions bien réelles des frères de Saint-Sérapion, ou bien des entrevues fictives et romancées qui constituent le cadre des contes des *Frères de Saint-Sérapion* ?

Mais le récit-cadre de l'opéra d'Offenbach est aussi tributaire du célèbre « Don Juan » des *Fantaisies dans la manière de Callot*, et pas seulement en raison de la citation du « *Notte e giorno* » de Leporello. Rappelons que le récit fait par Hoffmann de ses trois aventures amoureuses s'inscrit très précisément pendant la durée d'une représentation du second acte de *Don Giovanni*, à laquelle prend part la cantatrice Stella, soprano interprétant le rôle de Donna Anna et dont Hoffmann est éperdument amoureux. Nous sommes à l'entracte (le premier acte de l'opéra de Mozart vient de s'achever), dans la taverne de Luther jouxtant l'opéra – en réalité, la taverne est située à quelques centaines de mètres de la *komische Oper*. Or dans la nouvelle *Don Juan*, le narrateur se trouve lui aussi tout près d'une scène où se joue *Don Giovanni*, exactement dans un hôtel, et il occupe une chambre qui non seulement est mitoyenne avec le théâtre, mais possède même un passage secret lui permettant d'accéder directement à une loge. Il peut ainsi admirer, écouter l'interprète de Donna Anna et en tomber follement amoureux, avant qu'il ne soit définitivement séparé d'elle à la fin de son séjour, la mort ayant emporté la chanteuse avant qu'il ait pu lui révéler sa flamme – tout comme Hoffmann perd Stella à la fin des *Contes* d'Offenbach, la chanteuse partant finalement au bras de Lindorf.

Autres allusions à l'œuvre de Hoffmann

D'autres références à Hoffmann se lisent encore dans le livret, mais sur le mode de la simple allusion cette fois : la cantatrice Stella, « l'étoile » du chant, attire Hoffmann plus

sûrement encore que le diamant de Dapertutto n'a « fasciné et attiré¹² » Giulietta au quatrième acte. Son prénom latin semble indiquer qu'elle est d'origine italienne – du reste n'arrive-t-elle pas de Milan au début du premier acte ? Elle apparaît comme un avatar des personnages de cantatrices à la fois séductrices et superficielles, messagères comme malgré elles d'un art qui les dépasse¹³ et pour cette raison si décevantes pour Kreisler ou d'autres personnages hoffmannesques qui finissent tôt ou tard par découvrir leur dimension platement humaine, prosaïque (Angela ...i, la mère d'Antonia dans « Le Conseiller Krespel », ou encore Lauretta et Teresina, les cantatrices du « Point d'orgue » dans *Les Frères de Saint-Sérapion*). Le nom du conseiller Lindorf semble quant à lui une déformation de celui de l'archiviste Lindhorst du *Vase d'or*, d'autant que le prologue comporte une autre allusion à ce célèbre récit de Hoffmann, avec le personnage d'Anselme, retenu prisonnier d'un flacon de verre : « Comme Anselmus, rare merveille, / Venez-vous me mettre en bouteille¹⁴ ? ») Enfin, bien sûr, la légende de Kleinzach, chantée par Hoffmann pour divertir ses amis, reprend certains éléments du conte *Kleines Zaches* (*Le Petit Zachée nommé Cinabre*¹⁵), histoire d'un avorton ressemblant à une mandragore qui, grâce à un don que lui a accordé une fée, passe pour l'auteur de toutes les paroles ou actions brillantes de son entourage, alors que chacun de ses actes personnels est un affront permanent à l'intelligence et à la beauté. (Les amateurs d'Offenbach reconnaîtront ici la trame d'un livret que Victorien Sardou écrit pour le compositeur : *Le Roi Carotte*¹⁶, qui, au demeurant, doit peut-être plus au *Petit Zachée* qu'au *Daucus Carota* de « La Fiancée du Roi¹⁷ »...).

Hoffmann personnage de ses propres contes

Une longue tradition

L'inscription plus ou moins facilement repérable d'œuvres de Hoffmann au sein du livret de Barbier n'est guère étonnante tant l'influence de l'écrivain allemand sur les auteurs et les musiciens du XIX^e siècle fut loin de se cantonner aux années 1830, comme on l'a longtemps affirmé¹⁸. Plus étonnant peut-être (en tout cas pour le public des XX^e et XXI^e siècles) est le fait de voir Hoffmann érigé en héros de ses propres aventures. Pourtant, ce n'est pas à Barbier et Carré – et encore moins à Offenbach – qu'il faut reprocher (si tant est qu'il y ait quoi que ce soit à reprocher) le fait d'avoir, les premiers, fait de Hoffmann le héros de ses propres contes. Les dramaturges ne font en réalité que prolonger une tradition déjà établie en France depuis plus de vingt ans : en 1851, année de la création de la pièce de théâtre *Les Contes d'Hoffmann* au théâtre de l'Odéon, Hoffmann avait déjà en quelque sorte été *fictionnalisé*, au point, presque, de perdre son statut d'auteur réel¹⁹. Au fil des années, le nom

¹² Voir l'air de Dapertutto au quatrième acte, n° 36 A. La numérotation des différents morceaux de la partition est celle proposée par Jean-Christophe Keck dans son édition critique de l'œuvre, telle qu'on peut la lire dans le numéro 25 (octobre 1993) de la revue *L'Avant-Scène Opéra* (op. cit.).

¹³ Tel le Mozart de Pouchkine, « viveur insouciant », « indigne de [lui]-même » (Alexandre Pouchkine, *Mozart et Salieri*, scène 1, in *Poèmes dramatiques*, traduction Ivan Tourgueniev et Louis Viardot, Paris : Hachette, 1862, p. 184 et 186).

¹⁴ *Les Contes d'Hoffmann*, acte I, finale.

¹⁵ Ce récit parut en janvier 1819. Première traduction française par Loève-eimars en 1832.

¹⁶ Création au Théâtre des Variétés le 15 janvier 1872.

¹⁷ *Daucus Carota* est l'un des principaux personnages de « *Die Königsbraut* » (*Les Frères de Saint-Sérapion*, vol. IV).

¹⁸ À ce sujet, voir Stéphane Lelièvre, *Lettres et musique, l'alchimie fantastique : la musique dans les récits fantastiques du romantisme français, 1830-1850 / textes rassemblés, annotés et présentés par Stéphane Lelièvre, [Château-Gontier] : Éditions Aedam musicae, 2015.*

¹⁹ Barbier et Carré ne faisaient, en fait, que reprendre un procédé déjà largement utilisé par certains auteurs français de la première moitié du siècle, ayant tous choisi de transformer l'auteur réel Hoffmann en personnage

« Hoffmann » en était presque venu à ne plus désigner l'auteur des écrits littéraires, mais à entrer dans la composition d'une sorte de syntagme lexicalisé dont les éléments seraient indissociables : les « contes d'Hoffmann », qui eux-mêmes étaient fort près de devenir un genre littéraire en soi, un peu comme il existerait le genre littéraire des « fables de La Fontaine ». Pour un peu, on aurait presque pu en venir, au XIX^e siècle, à se demander quel était le nom du romancier ayant écrit les « contes d'Hoffmann » ! La légende d'un Hoffmann aussi fantastique que les créatures nées de son imagination, ne trouvant l'inspiration et la force d'écrire que dans l'égarement de l'esprit provoqué par l'alcool ou le tabac – légende initiée par Walter Scott²⁰ et reprise à l'envi par tous les critiques français à quelques notables exceptions près²¹ –, avait largement contribué à faire de Hoffmann un personnage romanesque, alors que dans le même temps, de façon paradoxale et tout à fait curieuse, on n'avait de cesse de chercher dans le monde réel des incarnations possibles des musiciens fous et diaboliques de Hoffmann, tels Kreisler (Paganini, Liszt, ou encore Offenbach passèrent tour à tour pour de telles incarnations).

Un choix légitime

Par ailleurs, cette démarche consistant à faire de Hoffmann le héros de ses œuvres, pour simplificatrice qu'elle soit, est-elle si absurde qu'on le dit souvent ? On connaît l'extrême complexité de systèmes narratifs mis en œuvre par Hoffmann dans ses textes de fiction, comportant d'incessants changements de points de vue ou de narrateur, sans qu'on puisse toujours établir clairement l'identité de ceux-ci, qu'elle soit fictive ou réelle. Un exemple parmi d'autres : même si les « Kreisleriana » sont présentés au lecteur, dès les premières pages, comme de « petits écrits, le plus souvent humoristiques, qui avaient été jetés rapidement au crayon, au hasard des instants favorables²² » par Kreisler lui-même, il est difficile de confondre le narrateur du cinquième *Kreislerianum* de la deuxième série, « L'ennemi de la musique », avec Johannès Kreisler : le « je » s'y différencie lui-même explicitement d'avec le maître de chapelle, qui ne saurait donc être le narrateur :

Croira-t-on maintenant qu'en dépit de tout cela, il existe un vrai, un authentique musicien, qui partage aujourd'hui encore l'opinion de ma tante sur mon sens musical ? Il est vrai que personne ne s'en souciera beaucoup quand j'aurai dit que ce musicien n'est autre que le maître de chapelle Johannès Kreisler, car il est fort décrié pour ses extravagances ; mais je ne suis pas peu fier de moi lorsque je songe qu'il ne dédaigne pas de jouer et de chanter pour moi seul, et qu'il le fait exactement selon mon sentiment profond, et de la manière qui m'exalte et me ravit²³. »

À ce brouillage des instances narratives se superpose le jeu de miroirs qu'offre la présence de doubles, non seulement entre les personnages de fiction (le peintre Liskov du *Chat Murr* ou encore le poète Theodor des *Frères de Saint-Sérapion* peuvent ainsi être considérés comme les doubles de Kreisler, tout comme Nicklausse est le double de la Muse dans l'Opéra d'Offenbach), mais aussi entre les personnages de fiction et l'auteur : Kreisler

de fiction : citons entre autres exemples Jules Janin (*Hoffmann et Paganini*, 1831) ou Alexandre Dumas (*La Femme au collier de velours*, 1849).

²⁰ Voir l'article "On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the works of Ernest Theodore William Hoffmann". *Foreign Quarterly Review*, 1827, vol. 1, n° 1, p. 60-98. Première traduction française (partielle) : « Du Merveilleux dans le roman », dans la *Revue de Paris*, tome I, 12 avril 1829. Loève-Weimars fera précéder sa version française des *Contes fantastiques* d'un long extrait de cet article.

²¹ Au premier rang desquels Théophile Gautier. Voir son article « Contes d'Hoffmann », publié dans la *Chronique de Paris* du 14 août 1836 puis repris dans les *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique* (Paris, G. Charpentier, 1883).

²² « Kreisleriana » in *Fantaisies dans la manière de Callot*, Paris, Phébus, 1979, p. 49.

²³ « L'ennemi de la musique ». « Kreisleriana » in *Fantaisies dans la manière de Callot*, op. cit., p. 395-396.

peut d'autant plus apparaître comme le double romanesque de Hoffmann que lui sont attribuées, dans *Le Chat Murr*, certaines œuvres musicales composées par l'auteur allemand (l'*Ave maris stella*, ou le *O sanctissima*, tous deux extraits des *Hymnes à la Vierge* que composa Hoffmann²⁴) ; de la même manière, le maître de chapelle rencontre certains personnages – la tante bienveillante et mélomane de « L'ennemi de la musique », par exemple²⁵ – que Hoffmann a réellement côtoyés. Or dans l'opéra d'Offenbach, un jeu relativement élaboré sur les figures de doubles est également à l'œuvre : Schlemil, dans ses amours maudites avec Giulietta, peut apparaître comme un double de Hoffmann lui-même ; Lindorf, Coppélius, Miracle, Dapertutto constituent plusieurs figures du démon ; Nicklausse, double de la Muse, peut également être considéré comme le double raisonnable de Hoffmann²⁶ – interprétation parfois retenue par certains metteurs en scène, tel Richard Jones dans la production de la *Bayerische Staatsoper*, créée en 2011, et dans laquelle Hoffmann et Nicklausse sont coiffés et habillés strictement de la même façon. Observons en tout cas que Barbier et Carré pour leur drame, Barbier seul pour son livret, ont pris soin de retenir, pour les trois actes centraux de leurs œuvres, trois contes (« L'Homme au sable », « Le conseiller Krespel », « Les aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre ») assumés en grande partie ou intégralement par un narrateur-personnage, donc s'exprimant à la première personne. « L'Homme au sable » présente plusieurs décrochages narratifs, mais Nathanaël raconte lui-même, pour l'essentiel, ses propres aventures ; de même, dans le système très complexe des récits enchâssés dont est constitué « Le Conseiller Krespel », l'étudiant est lui-même l'un des narrateurs de l'histoire d'Antonia ; quant aux « aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre », elle émane d'un « *Enthusiast Wanderer* », littéralement l'enthousiaste en voyage, ou le Voyageur enthousiaste, comme disent les traducteurs français, sans doute le même que celui qui était tombé amoureux de l'interprète de Donna Anna dans « Don Juan » ; peut-être Kreisler, l'auteur des « Kreisleriana » tirés de ces mêmes *Fantaisies dans la manière de Callot* ; et peut-être, donc, Hoffmann lui-même, le double bien réel du romanesque et fantasque maître de chapelle... Quoi qu'il en soit, la fusion/confusion entre Hoffmann et les narrateurs de ses textes est entretenue par l'auteur lui-même, et en devient sinon justifiable, du moins très tentante même pour un lecteur averti prenant soin de ne jamais superposer systématiquement les figures de l'auteur et du narrateur, ou prétendant renouer enfin avec le véritable univers de Hoffmann : Patrice Chéreau ne déclare-t-il pas que « Pitichinaccio, qui est à un certain moment l'amant de Giulietta, [...] est tué par Hoffmann dans le conte²⁷ », confondant ainsi l'auteur de la nouvelle avec le narrateur-personnage Erasmus Spikher (lequel au demeurant tue un « Italien » nullement nommé Pitichinaccio²⁸) ?

Une part autobiographique ?

Faut-il pour autant chercher une part autobiographique dans les œuvres de Hoffmann en général et singulièrement dans les trois contes qui sous-tendent le livret de Barbier ? Il serait évidemment tout aussi maladroit de réduire les contes de Hoffmann à une simple réécriture, sur le mode fabulé et fantastique, d'aventures réellement vécues par Hoffmann (si une telle hypothèse prête aujourd'hui à sourire, elle a néanmoins été défendue dès le XIX^e siècle, par Walter Scott notamment, à propos du conte des *Frères de Saint-Sérapion* « Le Bonheur au jeu ») que de ne pas relever, sous prétexte de chercher à éviter les pièges et excès

²⁴ Voir *Le Chat Murr*, deuxième partie, Paris, Phébus, 1988, p. 220.

²⁵ « Kreisleriana » seconde série, *Kreislerianum* n° V, in *Fantaisie à la manière de Callot*. Il s'agit du double romanesque de la bien réelle tante Sophie.

²⁶ Il essaie à plus d'une reprise de le ramener à la raison, en tentant par exemple de l'éloigner de Giulietta, ou de lui faire comprendre qu'il idéalise quelque peu Antonia, dans les actes III et IV de l'opéra.

²⁷ *Les Contes d'Hoffmann*, *L'Avant-Scène Opéra* n° 25, janvier-février 1980, p. 110.

²⁸ « Les aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre » in *Fantaisies dans la manière de Callot*, op. cit., p. 349.

propres à l'analyse autobiographique des textes, un trait de la personnalité de l'auteur, la réminiscence d'un épisode de sa vie, dans telle ou telle page de ses œuvres. La lecture du *Journal intime* de Hoffmann ou des lettres qu'il adressa à son ami Theodor Gottlieb von Hippel (dit le Jeune) permet de mettre au jour certains éléments biographiques ayant déclenché son inspiration créatrice, tantôt de façon plus ou moins hypothétique (il n'est pas exclus que Julia Marc ait inspiré le personnage de la cantatrice interprétant l'air *Ombra adorata* dans le *Kreislerianum* homonyme), tantôt de façon avérée : ainsi deux lettres à Hippel confirment le fait que le personnage du peintre Berthold de « L'Église des jésuites » (*Contes Nocturnes*) a été imaginé à partir de la personnalité et de la vie de l'écrivain : celle du 10 décembre 1803 confirme la passion dévorante et véritablement destructrice de l'auteur pour la peinture ; celle du 20 juillet 1796 nous apprend que Hoffmann envisage de participer aux travaux de redécoration de l'église des jésuites de la ville de Glogau²⁹.

Remarquons en tout cas que la fascination presque malade de Hoffmann pour la voix et le chant trouve évidemment un écho dans les quatre figures féminines de l'opéra d'Offenbach, toutes les quatre chanteuses, et qui toutes les quatre *séduisent* Hoffmann, au sens premier du terme, l'égarent, comme furent séduits les compagnons d'Ulysse par le chant des sirènes. Mais le Hoffmann de Barbier comme le poète bien réel de la *Spätromantik* aiment trop le chant pour renoncer à son pouvoir d'envoûtement, voire à sa puissance mortifère. Il va de soi, dès lors, qu'au-delà des éventuelles références bibliographiques, ce sont des questions de poétique qui donnent au livret de Barbier une richesse, une profondeur qu'on lui dénie avec une constance remarquable depuis quelque 150 ans.

Questions de poétique(s)...

Des héroïnes chanteuses

Envisager le texte sous l'angle de la poétique nécessite d'interroger le pouvoir du chant non plus seulement dans le cadre d'un simple texte littéraire, mais dans celui d'une œuvre elle-même chantée : la mise en abyme s'avère donc particulièrement fascinante, puisqu'il s'agit ici de mesurer l'impact du chant non seulement sur le personnage Hoffmann, mais aussi, en vertu de la double énonciation propre au genre dramatique, sur les spectateurs eux-mêmes. Les perspectives ainsi ouvertes permettent également d'étudier le rôle joué par la musique vis-à-vis du texte, mais aussi, d'un point de vue plus général, d'explorer les arcanes de la création artistique selon Hoffmann l'écrivain ou Hoffmann le personnage créé par Barbier, Carré et Offenbach.

Dans sa forme originelle, celle d'un opéra-comique (une forme non souhaitée initialement par Offenbach, qui désirait composer un opéra qu'aurait dû accueillir le Théâtre-Lyrique alors dirigé par Albert Vizentini³⁰), la musique prend le relais des paroles pour certains récitatifs, chœurs, ensembles, mais surtout pour certains airs qui constituent ou sont censés constituer un moment particulièrement saillant de l'œuvre. De fait, les airs dévolus au soprano (nous utilisons à dessein un singulier tant il est évident, sur les plans musical et dramatique, que, conformément aux volontés du compositeur, les trois rôles féminins doivent être confiés à une seule et même interprète³¹) et au ténor occupent tous une fonction remarquable.

²⁹ Voir E.T.A. Hoffmann, *Lettres à son ami intime Théodore Hippel*, traduction et notes d'Alzir Hella et Olivier Bournac, Paris : Stock, 1929, p. 104 et 193.

³⁰ Voir Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, [Paris] : Gallimard, 2000 p. 570.

³¹ On sait qu'Offenbach avait dès le début du projet pensé confier les trois rôles féminins à la seule Marie Heilbron (voir Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, *op. cit.*, p. 596) ; et Adèle Isaac, à la création, aurait bel et bien chanté ces trois rôles si l'acte de Giulietta n'avait été supprimé peu de temps avant la première. À la reprise

Les trois femmes aimées de Hoffmann, donc, sont chanteuses – les quatre femmes, même, si on ajoute la cantatrice Stella. Cette dernière, qu’Offenbach n’a guère eu le temps que d’esquisser, n’a pas d’air à proprement parler. Elle devait cependant chanter un duo avec Hoffmann, reconstitué par Jean-Christophe Keck à partir de manuscrits retrouvés. Or lorsque Stella demande à Hoffmann de se rappeler « Le jour où, libre enfin, pour la première fois, / [Il] quitta sur [s]es pas la maison paternelle », le poète, significativement, réduit le personnage féminin à sa voix, une voix séductrice et dangereuse : « Je m’en souviens, *sirène*, et reconnais ta voix³² ». Quant à Olympia, chanteuse virtuelle, cantatrice mécanique, elle chante des couplets au contenu insipide, dans une scène directement empruntée au *Fantasio* de Musset, lequel fait dire au bouffon :

Il y a beaucoup de petites filles très bien élevées qui n’ont pas d’autres procédés que celui-là. Elles ont un petit ressort sous le bras gauche, un joli petit ressort en diamant fin, comme la montre d’un petit-maître. Le gouverneur ou la gouvernante fait jouer le ressort, et vous voyez aussitôt les lèvres s’ouvrir avec le sourire le plus gracieux ; une charmante cascade de paroles mielleuses sort avec le plus doux murmure [...]. Le prétendu ouvre des yeux ébahis, l’assistance chuchote avec indulgence, et le père, rempli d’un secret contentement, regarde avec orgueil les boucles d’or de ses souliers³³.

Antonia, cantatrice empêchée, chante en s’accompagnant au clavecin une romance d’essence extra-diégétique, même si les paroles de l’air « Elle a fui la tourterelle... » évoquent métaphoriquement sa situation personnelle (son amour pour son bien aimé retenu éloigné d’elle). Enfin, Giulietta est elle aussi chanteuse et se voit confier par le compositeur un air remarquable, ce qu’un siècle et plus de version Choudens nous a fait oublier. Comment imaginer qu’Offenbach eût pu ne pas écrire d’air pour la troisième héroïne de ses *Contes* ? Comment surtout, maintenant que l’air³⁴ de Giulietta a été retrouvé, peut-on encore accepter de l’en priver, comme le fait l’Opéra de Paris depuis maintenant vingt ans (dans la production signée Robert Carsen), avec une obstination que rien ne justifie – si ce n’est le fait d’engager pour le rôle des mezzos, par définition incapables de rendre justice à ce rôle de soprano, en général, et à cet air en particulier ? La Giulietta d’Offenbach *chante*, à l’instar de celle de Hoffmann, ce qu’on oublie trop souvent :

Giulietta chanta : c’était comme si des accents célestes se fussent échappés de son sein, allumant dans tous les cœurs une volupté qu’ils n’avaient jamais connue, qu’ils croyaient seulement avoir rêvée. Sa voix de cristal, vibrante et pleine, portait en elle une flamme mystérieuse qui captivait irrésistiblement les âmes. Chaque cavalier tenait sa dame, plus étroitement enlacée ; et les yeux plongeaient dans les yeux des regards qui se faisaient de plus en plus brûlants³⁵.

Puissance aveuglante du chant

Or chaque fois que la femme *chante* dans l’opéra, elle rend le poète aveugle et sourd à tout ce qui l’entoure. Plus encore que les lunettes de Coppélius, c’est le timbre pur et la magie du chant virtuose d’Olympia – « Ah ! mon ami, quel accent ! », s’exclame Hoffmann à la fin de l’air – qui empêchent le poète de reconnaître en la « fille » de Spalanzani le froid automate

de l’œuvre à l’Opéra-Comique en 1918, Fanny Heldy fut la première interprète à chanter à la fois Olympia, Antonia et Giulietta.

³² Nous soulignons. Voir Jacques Offenbach, *Les Contes d’Hoffmann*, n° 25 de *L’Avant-Scène Opéra*, édition de 1993, p. 120.

³³ Alfred de Musset, *Fantasio*, acte II, scène 5.

³⁴ Ou les airs : nous disposons en effet de deux versions de cet air (et même trois : voir *L’Avant-Scène Opéra* n° 25, *Les Contes d’Hoffmann*, octobre 1993, p. 102-105) : une virtuosissime, gravée par Sumi Jo dans la version Nagano/Erato, une autre, plus simple, gravée par Cheryl Studer dans la version Tate/Philipps.

³⁵ « Les aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre », *op. cit.*, p. 345.

que ce dernier a créé de toutes pièces. L'amour de Hoffmann pour Antonia et son art du chant empêchent le héros de voir clair dans les sentiments de la jeune fille à son égard (aime-t-elle Hoffmann pour la musique, ou aime-t-elle la musique pour Hoffmann³⁶ ?), mais aussi d'entendre les avertissements de Nicklausse :

HOFFMANN

Enfin, je vais savoir pourquoi,
Sans me rien dire, on s'éloigne, on me fuit.

NICKLAUSSE

Bon, c'est qu'apparemment tu ne plais plus au père.
Es-tu sûr seulement
Que le céleste objet de ce nouveau délire
Vaille mieux que l'autre?

HOFFMANN

Comment? quel autre?

NICKLAUSSE

Ah! l'âme ingrate
Qui ne se souvient plus déjà de l'automate !

HOFFMANN (*parlé, sur la musique*)

Antonia vit. Elle a une âme.

NICKLAUSSE (*de même*)

Oui ! Les violons aussi ont une âme³⁷.

Arrêtons-nous, enfin, sur le chant de Giulietta, tel que les récentes éditions de l'œuvre le donnent à entendre. Hoffmann, ayant perdu toute illusion sur l'amour après l'épisode tragico-comique d'Olympia et celui franchement dramatique d'Antonia, noie son désabusement désespéré en participant, sans rien en attendre d'autre que l'oubli de ses aventures passées, aux fêtes organisées par la courtisane vénitienne. Au début de l'acte, Giulietta ne semble pas revêtir une importance particulière pour lui. De même qu'Olympia n'était qu'une poupée, de même qu'Antonia a été quasi réduite au simple statut d'instrument de musique (un violon), Giulietta est dans un premier temps réifiée : « On ne devient pas amoureux d'une courtisane !... Qui sait, pourtant ?... Tu as aimé Olympia, un automate ; Antonia, une boîte à musique ; tu es capable d'aimer Giulietta, un sachet à parfums³⁸ ! » Et de fait, avant la fameuse scène du jeu, lorsque les invités de Giulietta s'assemblent pour jouer à l'hombre (l'acte est donc bien avancé : nous avons déjà entendu la barcarolle, les couplets bachiques, l'air de Dapertutto), Hoffmann ne lui prête guère attention... jusqu'à ce qu'elle chante :

L'amour lui dit : la belle,
Vos yeux étaient fermés !
Puis la touchant de l'aile :
Voyez le jour, aimez !
Voulez-vous dans la joie
Que votre âme se noie
Par des routes en fleurs ?
Non ! je veux la tristesse
D'une amère tendresse

³⁶ Antonia pose elle-même la question en ces termes : acte III, n° 27. La numérotation des différents morceaux de la partition est celle proposée par Jean-Christophe Keck dans son édition critique de l'œuvre, telle qu'on peut la lire dans le numéro 25 (octobre 1993) de la revue *L'Avant-Scène Opéra* (*op. cit.*)

³⁷ Acte III, n° 25 B.

³⁸ Nicklausse, acte IV, n° 35 A.

Qui s'enivre de pleurs.
Ah ! Voyez le jour !
Aimez ! aimez !
Puis, la touchant de l'aile :
Voyez le jour, aimez³⁹ !

C'est ce chant littéralement ensorcelant (la ligne mélodique, aux modulations inattendues, se fait tantôt caressante, tantôt fuyante) qui pousse Hoffmann, hypnotisé, quasi réduit à son tour au statut d'automate, à quitter la partie, à confier ses cartes à Nicklausse médusé, et à tomber dans les bras de Giulietta. Les paroles de l'air de la courtisane incitent Hoffmann, sur un plan métaphorique, à renoncer à la morosité, ou à la joie sinistre qu'il manifeste, pour renouer avec l'amour auquel il dit avoir renoncé : dans ces conditions, le duo au cours duquel Giulietta ravit le reflet de Hoffmann prend, sur un plan dramatique, une dimension que la version Choudens lui refuse absolument. Croyant s'être enfin débarrassé de toute attache, de tout amour toxiques, il devient une nouvelle fois le jouet de ses sentiments et de la femme aimée – avant de devenir assassin, nouveau Des Grieux dupé par une femme que l'amour de l'or a rendu insensible à ses malheurs. Dans les trois actes centraux de l'opéra, Hoffmann est donc victime du chant de ses maîtresses : avec Olympia, il se ridiculise en montrant de façon ostentatoire son amour pour une femme dont tout le monde avait compris qu'elle n'était qu'un automate. Antonia aimait sans doute Hoffmann d'un amour sincère, mais lui préférait encore la musique qui, le diable aidant, triomphe finalement des sentiments humains. Quant au chant de Giulietta, le pouvoir qu'il exerce sur Hoffmann n'est pas seulement d'ordre dramatique : il possède également des vertus poétiques...

Vertus lyriques du chant sur le poète Hoffmann

Il n'est, pour s'en convaincre, que d'écouter la romance que chante Hoffmann dans son duo avec Giulietta, juste après l'air « L'amour lui dit : la belle » et peu avant le finale de l'acte : « Ô Dieu de quelle ivresse⁴⁰... ». Ce n'est pas le diamant à l'éclat magique arboré par Giulietta, ce n'est pas le feu des beaux yeux de la courtisane qui attirent Hoffmann : c'est bien *sa voix* qui le bouleverse (pour peu, encore une fois, qu'on autorise le soprano à chanter son air) : « Comme un concert divin, ta voix m'a pénétré... ». Cette romance constitue la page la plus lyrique chantée par Hoffmann. Il s'agit d'un air d'une grande simplicité auquel l'accompagnement discret des cordes, les arpèges de la harpe, la ponctuation délicate, par la clarinette, de chaque intervention de Hoffmann, mais aussi la longue montée progressive, par demi-ton, vers l'aigu à partir du vers « Comme des astres radieux... », confèrent une grâce et un lyrisme tout particuliers. Aucun doute n'est permis, la victoire de Giulietta est totale : Hoffmann, qui voit son émotivité exacerbée lorsqu'il entend de la musique, et plus spécifiquement un chant, et plus spécifiquement encore lorsqu'il entend *une femme chanter*, perd absolument le contrôle de son esprit ; il est ici incapable de réaliser, contrairement à Nicklausse (celui qui, à l'issue des trois drames vécus par son ami, « du bon sens remporta le prix⁴¹ »), qu'il est le jouet d'une femme vénale et hypocrite.

Cette analyse de la romance de Hoffmann permet d'élargir la réflexion aux autres airs chantés par le personnage. Mettons à part les couplets bachiques du début du quatrième acte, dans lesquels un Hoffmann faussement enjoué dit vouloir changer les promesses mensongères de l'amour contre « l'ivresse meilleure des chants joyeux » (la musique de ces couplets est

³⁹ Giulietta, n° 39. Pour écouter cet air interprété par Sumi Jo (version Kent Nagano, Erato, 1996) : https://www.youtube.com/watch?v=oXx_719EOv0 (consulté le 20 janvier 2022)

⁴⁰ Pour écouter cet air interprété par Francisco Araiza (version Jeffrey Tate, Philipps, 1992) : <https://www.youtube.com/watch?v=4dOIdXf4sPg> (consulté le 20 janvier 2022)

⁴¹ Acte I, n° 8.

celle de la chanson à boire chantée par le lansquenet Conrad dans les *Rheinnixen*⁴²) et observons comment, au-delà de la romance de Hoffmann au quatrième acte, le lyrisme prend forme sous la plume d'Offenbach.

Dans le drame originel de Barbier et Carré, la poésie prend le relais de la prose dès que la tonalité du texte se teinte de lyrisme. Cette alternance prose/vers avait notamment hautement intéressé et séduit un certain critique, Théophile Gautier : « Par une singularité piquante, la pièce est entremêlée de vers. Aux moments lyriques la ligne se change en hexamètre, et l'action qui marchait avec des pieds, court avec des ailes. Ce mélange est agréable », écrit-il dans son *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*⁴³. Or de façon significative, dans l'opéra, les airs et les passages lyriques surgissent le plus souvent précisément quand, dans le drame, les dialogues en prose se changent subitement en passages versifiés : au lyrisme du verbe fait ainsi écho un lyrisme musical. Observons pourtant que, dans *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, les envolées lyriques du protagoniste sont relativement rares, et sont dans tous les cas brèves, discrètes, comme si le personnage ou le compositeur craignaient de se laisser gagner par une émotion maintenue pudiquement à distance. La romance que chante Hoffmann à Olympia⁴⁴, par exemple, commence ainsi : sur une base dessinée par le cor solo qui répète inlassablement les quatre notes do-ré-fa-mi, le chant d'Hoffmann s'exprime d'une façon très libre, très moderne même, sans contours rythmiques ou mélodiques bien dessinés, avant que la mélodie ne se stabilise sur les mots « laisse, laisse ma flamme / Verser en toi le jour », et ne glisse vers un épanchement lyrique de quelques secondes seulement : « Laisse éclore ton âme aux rayons de l'Amour », dans une ardente montée vers l'aigu.

Plus significative encore est la dérive de la pensée de Hoffmann lorsqu'il chante la légende de Kleinzach⁴⁵, dérive non voulue, incontrôlée, sorte d'hallucination qui se traduit verbalement par une improvisation quasi inconsciente, comme celles d'ailleurs auxquelles se livre parfois le maître de chapelle Kreisler dans les « Kreisleriana⁴⁶ ». Après deux premiers couplets à la forme classique, close sur elle-même (« Voilà Kleinzach ! »), le troisième (« Quant aux traits, aux traits de sa figure... ») est interrompu par une digression qui commence, comme la romance de Hoffmann à Olympia, de façon discrète, presque timide : « Je la vois... belle comme le jour... », avant de donner libre cours à un vibrant épanchement lyrique : « Ses cheveux, ses cheveux en torsades sombres... ». Lorsque Hoffmann reprend ses esprits, tout se passe comme s'il avait presque honte, non pas de s'être livré à une digression plus ou moins délirante, mais d'avoir mis au jour et livré à ses amis la sensibilité qui est la sienne : il reprend très vite la légende de Kleinzach : « Quand il avait trop bu de genièvre ou de rack... » avec sans doute l'espoir de faire oublier cet accès autorisé comme malgré soi à l'intimité de ses sentiments.

Une sorte de pudeur face à l'expression des sentiments, un penchant pour le mélange des genres, une pirouette pour fuir une émotion trop facile : tout cela n'est pas sans rappeler certains principes esthétiques chers à Hoffmann, voire propres au romantisme allemand en général, et notamment, dans une certaine mesure (surtout dans cette fusion/confusion de Kleinzach avec la femme aimée) le *Witz* romantique dont le principe consiste précisément à opérer des combinaisons ou des associations inattendus, à établir des analogies entre deux réalités éloignées, voire contradictoires, tout en dissolvant *in fine* cette contradiction.

⁴² La mélodie nous semble d'ailleurs bien plus adaptée aux paroles originelles allemandes, les trois accents ponctuant fortement chaque phrase du refrain correspondant infiniment mieux aux « kling, kling, klang ! » imitant le choc des chopes les unes contre les autres qu'à la succession des mots « deux beaux yeux » !

⁴³ Bruxelles, Édition Hetzel, 1858-1859, p. 233.

⁴⁴ Acte II, n°18 A.

⁴⁵ Acte I, n°7.

⁴⁶ Voir en particulier « Le club poético-musical de Kreisler » dans la deuxième série des « Kreisleriana ».

Ainsi l'opéra d'Offenbach, lorsqu'il est représenté, donne-t-il à voir en quelque sorte une poétique en actes. De quoi s'agit-il en effet ? D'un poète qui, à la demande de ses amis, raconte trois histoires dramatiques qu'il a lui-même vécues, et dont le récit ravive sa douleur et le laisse exsangue, abattu à la fin de l'opéra au point de laisser partir l'ultime femme qu'il aurait pu aimer. La Muse alors quitte les habits de Nicklausse et réapparaît à Hoffmann sous sa véritable identité et avec sa double fonction, à la fois consolatrice et inspiratrice. Elle rappelle alors au poète que « les plus désespérés sont les chants les plus beaux⁴⁷ », et l'invite à opérer une forme de catharsis : il s'agit pour Hoffmann de transmuter sa souffrance en œuvre d'art, de purger les drames qu'il a vécus de toute la souffrance dont ils ont été porteurs et de n'en conserver que la beauté, la teneur poétique, fussent-elles être mortifères. À la toute fin de l'opéra, il ne reste plus à Hoffmann, qui tel un aède vient de raconter publiquement ses histoires, qu'à les écrire, et à Offenbach qu'à composer l'opéra que paradoxalement... on vient d'entendre ! Il s'agit ici d'un brouillage entre fiction et réalité, entre les différentes strates spatiales et temporelles de la création artistique pour le moins hoffmannesque. Mais les repères se brouillent encore davantage lorsqu'on s'arrête sur un passage très étonnant du livret, situé dans le prologue de l'opéra. Lorsque les amis de Hoffmann évoquent leurs propres fiancées, Hoffmann ironise en disant à Wilhelm : « Oui, Léonor, ta virtuose !... » ; à Hermann : « Oui, Gretchen, ta poupée inerte au cœur glacé ! » et à Nathanaël : « Et ta Fausta, pauvre insensé !... La courtisane au front d'airain⁴⁸ ! » Une virtuose, une poupée, une courtisane... Comment ne pas reconnaître en ces figures les trois amours de Hoffmann, Antonia, Olympia et Giulietta ? Cette réplique mystérieuse pose question et peut être interprétée de différentes façons. On peut y voir une allusion à une forme d'éternel féminin, condamné à décevoir perpétuellement l'homme et l'artiste. Mais on peut également y lire une référence là encore très hoffmannesque : selon Hoffmann (et d'autres romantiques allemands avec lui), l'artiste est irréversiblement prisonnier de sa condition d'homme. S'il a gardé le souvenir d'une existence supérieure, où la parole était chant, il n'a de cesse de chercher à renouer avec cet âge d'or, alors que son triste quotidien ne lui offre qu'un prosaïsme très décevant – et que l'amour humain semble se résumer à quelques schémas types appelés à se répéter sans cesse. Heureusement, il existe certains initiés, certains élus qui, prenant appui sur le monde réel, peuvent s'élever (il s'agit ici d'une élévation au sens baudelairien du terme) au-dessus de la fange terrestre : à Wilhelm, Hermann, Nathanaël, aux poètes quels qu'ils soient de retenir la leçon et de mettre en œuvre ces préceptes. À eux de gravir les premiers barreaux de cette échelle et, s'ils ne sont pas pris de vertige, de poursuivre l'ascension jusqu'à atteindre la Poésie. Hoffmann ou Offenbach les ont précédés et leur ouvrent la voie...

Stéphane LELIEVRE
Sorbonne Université
CRLC
INSPE de Paris

⁴⁷ Alfred de Musset, *La Nuit de mai* (1835).

⁴⁸ Acte I, n° 8.