



Revenances romantiques

Le cas des *Frères de Saint-Sérapion* d'E. T. A Hoffmann

Victoire Feuillebois
(Université François-Rabelais de Tours)

Qu'est-ce qui revient dans le texte hoffmannien ? Assez peu de fantômes, ainsi que l'a remarqué Lee B. Jennings : le critique constate que, si l'on ôte les récits ambigus, les expériences mesmériques, les épisodes merveilleux et les cas avérés de *Doppelgänger*, il ne reste que deux textes d'E. T. A. Hoffmann où les manifestations fantomatiques sont présentées comme indiscutables, à savoir « Le Majorat [Das Majorat] » (1817) et « Un fragment tiré de la vie de trois amis [Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde] » (1819)¹. Le texte hoffmannien travaille en réalité la revenance en un sens élargi, en multipliant les figures non surnaturelles de personnages qui font retour après une longue absence, tel Elis Fröbom dans « Les Mines de Falun [Die Bergwerke zu Falun] » (1819), mais aussi en incorporant un principe de récursivité dans la matière même du texte. En effet, Hoffmann tient à présenter ses œuvres dans des cycles encadrés qui reposent sur le retour des histoires racontées à un niveau microstructurel, c'est-à-dire à l'échelle du livre, comme à un niveau macrostructurel, c'est-à-dire à l'échelle de l'œuvre de l'auteur toute entière. Ainsi, *Les Frères de Saint-Sérapion* [*Die Serapionsbrüder*, 1819-1821], la grande œuvre de la fin de la vie de l'auteur, est composé de nouvelles fantastiques insérées dans une strate inférieure du récit et peuplées de visiteurs d'un autre monde qui viennent faire irruption dans le monde ordinaire : ces textes sont eux-mêmes souvent des revenants sur le plan textuel, puisque le cycle est formé de nouvelles qui ont déjà été publiées ailleurs. Une fois (re)racontés, ces revenants font eux-mêmes retour dans la trame narrative : les nouvelles sont en effet perpétuellement commentées dans le cadre et prolongées par le biais de nouveaux récits enchâssés, ce qui leur permet de se diffuser dans tous les autres niveaux du livre. Le retour des spectres reflète donc aussi la composition même du texte. La diffraction de cet imaginaire de la revenance, qui concerne à la fois le personnel narratif et la composition générale de l'œuvre, nous invite à considérer ce motif non comme un simple attribut thématique du genre fantastique, mais comme le signe d'une interrogation sur les processus de création et l'emprise de la fiction sur l'imagination du lecteur, à l'instar d'un Daniel Sangsue pour qui le fantôme renvoie à une structure

¹ L. B. Jennings, « The Anatomy of *Spuk* in two tales of E. T. A. Hoffmann », *Colloquia Germanica*, n° 17, 1984, p. 60-79.

plus vaste de « revenance du texte » présente dans la littérature du XIX^e siècle², où elle désigne pour le critique à la fois les relations intertextuelles au sein du vaste corpus des histoires de fantômes et le principe de pillage et recyclage souvent à l'œuvre dans ces textes.

Dans la lignée de ces travaux qui se distinguent par leur attention à la matière textuelle des figures spectrales et à leur valeur métaphorique renvoyant au fonctionnement du récit, nous voudrions aborder ici la question de la revenance dans la dernière œuvre d'Hoffmann à travers le prisme de l'incorporation problématique dans l'œuvre d'une matière qui fait retour. En effet, la perspective comparatiste nous apprend qu'à l'époque où l'auteur compose, le contexte théorique et pratique impose avec une force accrue des formes qui, quoique différentes dans leur esprit, ont pour point commun de renvoyer à une forme passée ou plus pleine d'elles-mêmes et d'être au moins partiellement assimilables à une logique du reste, du vestige, de la rémanence. Loin d'inhiber les processus de création, ce vestige peut devenir la pierre de touche de l'échange littéraire. D'un côté, dans les théories du premier romantisme dont Hoffmann est l'héritier, l'écriture fragmentaire transforme la part restante en part manquante, ce qui constitue un puissant vecteur d'activation de l'imagination du lecteur ; de l'autre, la nouvelle configuration du champ littéraire implique souvent de republier des textes courts déjà parus dans la presse, tout en présentant cette matière déjà connue sur un mode différent pour ne pas tarir l'intérêt du lecteur. Or, les revenants peuvent venir métaphoriser ce travail du texte, dans la mesure où ils supposent à la fois le retour d'un objet passé et l'idée que ce retour lance un processus imaginaire produisant quelque chose de nouveau dans l'espace de la narration : de fait, dans le cas d'Hoffmann, les figures fantomatiques incarnent une perturbation de la logique de la pure reproduction et montrent que ce qui fait retour ne vaut pas pour son identité à sa forme préexistante, mais par sa faculté de s'épancher dans son nouveau milieu, de le transformer et de s'y transformer. Ainsi, traiter la revenance dans une perspective métaphorique³ ne conduit pas selon nous à l'arracher au domaine de l'imaginaire, auquel le fantôme est rattaché par son étymologie *phantagma*⁴ et dont il constitue un personnage récurrent⁵, mais à montrer comment Hoffmann s'assure une emprise accrue sur l'imagination du lecteur en transformant le nécessaire principe de répétition à l'œuvre dans le texte romantique en un processus de revenance dans lequel le retour devient le lieu d'une différence et d'une progression.

Nous commencerons donc cette étude par une enquête de type comparatiste qui visera à replacer la problématique strictement hoffmannienne dans un contexte plus vaste, à la fois théorique et pratique. Ce premier moment a pour but de faire apparaître la structure de la revenance tel que nous l'avons définie (une répétition qui incorpore de la différence) comme un élément essentiel de ce contexte : d'un côté, le romantisme théorique privilégie des formes d'écriture où les traces du passé activent l'imagination du sujet qui les observent ; de l'autre, les pratiques éditoriales du début du XIX^e siècle ramènent sur la scène littéraire des objets qui, pour continuer d'être consommés, ne sauraient

² D. Sangsue, « La Revenance des textes », *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, José Corti, 2011, p. 295-313. S'il porte principalement sur la littérature française du XIX^e siècle, l'ouvrage de Daniel Sangsue se révèle particulièrement approprié pour une étude sur Hoffmann : le critique convoque dès les premières pages de l'ouvrage, pour étayer le néologisme de *revenance* que nous lui empruntons, le verbe allemand *spuken*, qui souligne par contraste l'absence de verbe propre en français pour désigner la manière très particulière dont les fantômes reviennent (*Ibid.*, p. 18). La remarque avait également été faite par Derrida (J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 212-216), pour qui le *Spuk* figure la difficulté de déterminer le « mode de présence d'un spectre » (*Ibid.*, p. 69). On soulignera aussi que, si les termes allemands désignant le revenant (*Spuk*, *Geist*, *Gespens*) ne renvoient pas aussi nettement à l'idée de retour qu'en français ou en anglais, ceux-ci y sont néanmoins associés en pratique – témoin les spectres hoffmanniens qui apparaissent selon des schémas de récurrence appuyés, dans « Le Majorat » ou « Une histoire de fantômes [Eine Spukgeschichte] ».

³ Bien que cet article ne s'inscrive pas dans les mêmes grilles de lecture, on ne peut que renvoyer à deux célèbres exemples de traitement extra-littéraire du fantôme comme métaphore : du côté de la psychanalyse, on pense à Nicolas Abraham et Mária Török et à *L'Écorce et le Noyau* (1978) ; du côté de la théorie de la déconstruction, aux travaux critiques sur le concept derridien d'« hantologie » (voir Colin Davis, « État Présent: Hauntology, Spectres and Phantoms », *French Studies* 59, n° 3, 2005, p. 373-379). On se référera également aux travaux récents sur le revenant d'Olivier Schefer, qui s'effectuent au croisement entre philosophie et arts plastiques et cinématographiques : O. Schefer, *Des revenants. Corps, lieux, images*, Paris, Bayard, 2009.

⁴ D'après le *Trésor de la langue française*, « fantôme » vient « Du ionien *phantagma* (gr. « apparition, vision ; image offerte à l'esprit par un objet ; spectre fantôme » transcrit dans le lat. impérial *phantasma*) ».

⁵ Ainsi que le souligne, sur un corpus similaire au nôtre, la très riche étude de Gero von Wilpert : G. von Wilpert, *Die deutsche Gespenstergeschichte: Motiv, Form, Entwicklung*, Stuttgart, A. Kröner, 1994.

être tout à fait identiques à eux-mêmes. Nous nous concentrons ensuite spécifiquement sur Hoffmann pour souligner comment, chez notre auteur, le fantôme peut devenir la métaphore des processus textuels : nous mettons en parallèle la structure du cadre des *Frères de Saint-Sérapion* et le traitement d'un fantôme singulier dans la nouvelle justement intitulée « Une Histoire de fantômes [Eine Spukgeschichte] », avec l'ambition de mettre au jour le caractère analogique de la revenance spectrale et de la revenance du texte.

Fragments, ruines et vestiges dans le contexte esthétique du romantisme : le *Geist* à l'œuvre

Si, au sein de notre problématisation large, nous nous proposons de nous arrêter dans un premier temps sur le fragment, ce n'est pas par désir de le fétichiser, ainsi qu'en a été accusé l'ouvrage célèbre de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, soupçonné de mettre l'accent sur la dimension fragmentaire au détriment de l'aspiration à la grande œuvre pour faire du fragment la forme typique et définitive du romantisme allemand⁶. Nous nous proposons en revanche de reconstituer l'importance de ce motif dans la sensibilité esthétique des romantiques pour faire le lien avec la notion de revenance : au-delà des différences théoriques et chronologiques, on observe que cette sensibilité valorise l'idée de symbole ou de vestige d'une réalité plus pleine et plus vaste, mais perdue, dont le manque incite à l'imagination. Du programme théorique du romantisme d'Iéna à la fétichisation de certains objets anciens et incomplets caractéristique de l'époque, on retrouve donc une conception de l'imagination où le fragment sert de stimulus actif et peut donc rejoindre l'idée de « revenance du texte » en tant qu'elle s'oppose à l'idée de répétition à l'identique.

Il peut paraître à première vue problématique d'associer, lorsqu'on évoque les théories du premier romantisme, le fragment à une forme de retour ou de répétition, même provisoire, dans la mesure où il n'y est pas défini essentiellement comme une rémanence du passé, mais comme un modèle d'écriture dont le caractère lacunaire renvoie à une forme de totalité qui dépasse les limites objectives du fragment lui-même. Le fragment se trouve ainsi associé à une idée de progressivité (puisqu'il enjoint de reconstituer en imagination une totalité non présente), et non de récursivité vers une identité à la forme originale disparue. Cette différence apparaît à travers la transformation romantique, dans l'écriture des formes brèves, de la poétique lacunaire héritée de la littérature du XVIII^e siècle en une poétique de la fulgurance, orientée hors de l'œuvre, dans l'imagination du lecteur. On sait que la popularité romantique du fragment trouve notamment sa source dans le modèle aphoristique⁷ et dans la pratique de l'écriture éclatée qui se développent au XVIII^e siècle : Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy soulignent même qu'« à bien des égards, l'*Athenäum* reste assurément prisonnier des modèles hérités de l'*Aufklärung* »⁸. Mais cette écriture diffère de la vision progressive du fragment en ce qu'elle présente l'éclatement comme une valeur en soi, qui surprend le lecteur et l'engage à relativiser toute perception cohérente et totalisante du monde comme du sujet lui-

⁶ Pour Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, « le fragment est bien le genre romantique par excellence » (*L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, textes traduits et présentés par Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy et Anne-Marie Lang, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 58) : c'est sur lui que l'accent est mis, en tant que *genre* et non en tant que forme qui mènerait à la constitution d'un genre supérieur, comme le roman. C'est la raison pour laquelle le roman ne tient que peu de place dans *L'Absolu littéraire* et que les traducteurs choisissent d'écarter par exemple des pages importantes de la *Lettre sur le roman* [*Brief über den Roman*, 1800] de Friedrich Schlegel. À l'inverse, Jean-Marie Schaeffer promeut « le roman comme poème universel » en affirmant « l'identification entre le Roman et la poésie romantique » (J.-M. Schaeffer, *La Naissance de la littérature : la théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, PENS, 1983, p. 49). Le philosophe établit une distinction d'ordre générique : il souligne que le fragment intervient essentiellement dans la poésie romantique et relativise l'importance des fragments théoriques (*Ibid.*, p. 76), pour mieux insister sur l'ambition totalisante qui s'exprime à travers la forme romanesque. Des tentatives plus récentes ont mené une analyse philosophique du rapport, et de la continuité, du fragment au roman à l'époque romantique, en montrant notamment que « le roman romantique exige manifestement le préalable de l'écriture fragmentaire et, corrélativement, le devenir et la signification du roman romantique sont déjà compris dans les fragments. » « Il existe donc une continuité dialectique du fragment au roman. Le fragment est la condition de possibilité historique, poétique et ontologique du roman » (Laurent Van Eynde, *Introduction au romantisme d'Iéna*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 119-120).

⁷ Par exemple les *Fragments tirés des écrits d'un auteur anonyme* [*Fragmente des Wolfenbüttelschen Ungennanten*] (1774-1778) de Gotthold Ephraim Lessing qui constituent la base de *Nathan le sage* [*Nathan der Weise*] (1779), ou les *Fragments de la Physiognomonie* [*Physiognomischen Fragmente*] (1775-1778) du Suisse Johann Kaspar Lavater.

⁸ P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 17.

même. De fait, les contes et les romans du siècle des Lumières sont fondés sur des décrochages énonciatifs qui pulvérisent la réalité décrite en multiples morceaux : de Sterne à Diderot, la ligne narrative se fait sinueuse et la voix du narrateur est contestée⁹ ; le modèle épistolaire constitue la réalité qu'il évoque en une série d'énoncés déconnectés qui fonctionnent sur un jeu de perspective et d'interprétations subjectives ; le roman d'analyse à la française, qui trouve son achèvement avec *l'Adolphe* (1816) de Benjamin Constant, reprend l'idée que le blanc est aussi important que le plein en élaborant la psychologie du personnage sur ses réticences et ses non-dits plutôt que sur une description objective, complète, et maîtrisée de bout en bout par une voix narrative extérieure.

Or, pour les romantiques, le fragment n'est pas un simple *Bruchstück*, un élément épars qui viendrait démantibuler toute vision cohérente du réel : au contraire, il renvoie à une totalité supérieure, au niveau de l'œuvre elle-même, mais aussi à une totalité d'ordre cosmique. Comme le souligne Tzvetan Todorov, le fragment est privilégié par les romantiques allemands précisément à cause de son caractère de tension inachevée et imperfective : son caractère *non fini* en fait une ouverture vers *l'infini*¹⁰. De manière significative, le fragment est décrit à travers des métaphores organiques qui l'associent à l'idée d'un développement à venir plutôt qu'à celle d'une rémanence d'un objet partiellement perdu et subsistant sous une forme incomplète : de brisure, il se fait semence ou grain de pollen (*Blütenstaub*¹¹), pour reprendre le vocabulaire utilisé par Novalis, qui définit l'aphorisme comme une « graine littéraire »¹², unité minuscule destinée à se développer en organisme autonome. Le modèle esthétique du premier romantisme repose donc sur la croyance que le fragment ouvre vers l'avant, en direction d'autre chose que lui-même : il vaut parce qu'il appelle à reconstituer une totalité à venir et constitue une force productive qui active l'imagination du sujet.

Mais cette activité du fragment sur l'imagination et les métaphores organiques qui en suggèrent la force de création ne supposent pas pour autant que le fragment ne peut être un objet ancien, dont la rémanence partielle est bien le point de départ de ce processus de recréation imaginative¹³. Si l'on regarde du côté des textes eux-mêmes, on constate que les théoriciens de

⁹ Nous renvoyons ici aux études d'Alain Montandon sur la réception de Sterne en Allemagne : A. Montandon, *La Réception de Laurence Sterne en Allemagne*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines, 1986 ; et aussi *Jean Paul romancier : l'étoile shandéenne*, Clermont-Ferrand, Adosa, 1987.

¹⁰ Ce jeu de mot entre « non fini » et « infini » a souvent été relevé dans les études consacrées au fragment romantique : voir Balachandra Rajan, *The Form of the Unfinished*, Princeton, New Jersey University Press, 1985 ; D. F. Rauber, « The Fragment as Romantic Form », *Modern Literature Quarterly*, n° 30, juin 1969, p. 212-221 ; Lawrence D. Fritzman, Jeanine Parisier Plotter, *Fragments: Incompletion and Discontinuity*, New York, New York Literary Forum, 1981.

¹¹ Du nom des fragments publiés par Fr. Schlegel dans *l'Athenäum* en 1798 : cette publication est la première signée du pseudonyme « Novalis », qui renvoie aussi à une forme de vie organique. La traduction française traditionnelle retient le titre « Grains de pollen », mais nous lui préférons l'ingénieuse proposition d'Oliver Schefer, « Semences » (Novalis, *Semences*, traduit par O. Schefer, Paris, Allia, 2004), qui souligne bien que le fragment romantique est destiné à se développer et à grandir dans un autre espace que celui de son contexte immédiat.

¹² Novalis, *Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs, vol. 2: Das philosophische Werk I*, sous la direction de SAMUEL (R.), MÄHL (H. J.) et SCHULZ (G.), Stuttgart, Kohlhammer, 1981, p. 462.

¹³ De fait, la critique ultérieure a souvent retraduit la théorie romantique du fragment à travers l'image du fantôme, au sens où celui-ci offre une vision soudaine d'un autre ordre qui fait irruption dans le présent du lecteur. C'est notamment le cas dans la tradition française de lecture post-heideggérienne du romantisme : Maurice Blanchot fait du fragmentaire et du neutre ce qui « libère le sens comme fantôme, hantise » (Maurice Blanchot, « L'Absence de livre : le neutre le fragmentaire », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 448). Lacoue-Labarthe et Nancy définissent quant à eux « le fragment comme une sorte de spasme de la pensée » (Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, « Noli me frangere », *Revue des sciences humaines*, n° 185 « La Littérature dans la philosophie », Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 86), qui rend soudainement visible ce qui ne peut jamais être représenté de manière cohérente dans le discours narratif. Mais on retrouve la même idée chez un critique à la perspective plus philologique, comme Raymond Immerwahr qui reformule les théories de Schlegel sur le fragment en soulignant le caractère visionnaire de l'apparition du fragment. Selon Immerwahr, Schlegel présuppose en effet « an infinitude which cannot be reduced to rational order, a chaos, a complex of contradiction and incongruity, for our limited intellects cannot fathom the order of the absolute. We may at times catch a glimpse of this order, but once we try to realize it four ourselves or express it to others we are involved in contradiction and paradox » (Raymond Immerwahr, « The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony », *Germanic Review* n° 24, 1951, p. 177). C'est également à la théorisation par Schlegel du fragment comme une apparition furtive et pourtant fulgurante (*a glimpse*, selon les termes d'Immerwahr) que Luke Thurston renvoie pour marquer l'avènement des fantômes non folkloriques et profondément textualisés, amenés à se développer jusqu'au modernisme d'un Henry James ou d'un Virginia Woolf (Luke Thurston, *Literary Ghosts from the Victorians to Modernism: The Haunting Interval*, New York, Routledge, 2012, p. 22-26). Pour un ensemble de lectures contemporaines du fragment, nous renvoyons aussi à : « Théorie et poétique du fragment », *L'Étrangère*, n° 35-36, sous la direction de SCHEFER (O.) et de SOUCY (P. Y.), Bruxelles, La Lettre Volée, 2014.

l'*Athenäum* convoquent des exemples où le fragment apparaît aussi comme une trace du passé, et non comme un seul élément progressif décrit à travers des métaphores organiques. L'exemple le plus frappant est celui donné par Friedrich Schlegel au sujet du travail d'un restaurateur chargé de remettre à neuf un tableau d'Annibal Carrache, et qui se contente d'en effacer la moitié et de laisser l'autre intacte¹⁴ : ici, redonner vie à l'œuvre consiste, non à la restaurer à l'identique, mais à accentuer son caractère fantomatique, à la transformer en une trace incomplète de son état passé et à activer ainsi l'imagination du spectateur. Le fragment 389 de l'*Athenäum* convoque quant à lui l'image de la cathédrale gothique¹⁵ que Schlegel reprend à Goethe¹⁶. Celle-ci en vient à incarner, dans deux moments historiques séparés, deux modalités de l'œuvre d'art romantique : au Moyen Âge, le grand travail des bâtisseurs, repris de génération en génération et modifié par les subjectivités individuelles et historiques successives, en fait le symbole le symbole d'une œuvre à venir en formation perpétuelle ; à l'époque romantique, l'état de délabrement de nombreux édifices donne l'occasion de tester la valeur de stimulation esthétique du fragment, qui relance la composition de l'œuvre en morceaux dans l'imagination du lecteur. On constate donc que, même si la théorie romantique du fragment excède largement ce rapprochement, il existe bien un point de contact entre le fragment et la ruine ou le vestige¹⁷. On retrouve ici la spécificité de la revenance romantique : il ne s'agit pas de renvoyer à un état passé, mais de présenter une trace d'un objet perdu pour faire advenir quelque chose de nouveau dans l'esprit du spectateur.

Or, si l'on inscrit ces deux exemples dans une perspective comparatiste plus vaste, on s'aperçoit que cette théorie du fragment, pour toute particulière qu'elle soit au romantisme d'Iéna, fait écho au profond changement de mentalité du début du XIX^e siècle sur la question de tels objets incomplets : au-delà du cercle de l'*Athenäum*, on tend justement à valoriser des fragments qui constituent une trace du passé lointain et, par leur caractère incomplet et inutilisable, apparaissent comme un fantôme revenu dans le présent. L'aventure des « marbres d'Elgin », rapportés en 1807 sur le continent britannique, en témoigne. Depuis la redécouverte renaissante des vestiges antiques, la qualité d'une antiquité était proportionnelle à son intégrité : si l'œuvre était mutilée, il s'agissait d'en restaurer une version entière et apparemment intouchée. Mais les voyageurs romantiques modifient ce paradigme : d'abord parce qu'ils privilégient les œuvres privées sur les objets régaliens qui manifestent la puissance du statufié et du propriétaire, ensuite parce qu'ils s'habituent à rapporter des antiquités en morceaux. Le défaut de l'œuvre devient alors qualité, puisqu'il incite à méditer sur cette perte, souvent accentuée par la scénographie de ces pièces disposées dans des jardins où tout fait contraste avec elles et signale leur abandon. Lorsque Lord Elgin veut reconstituer à Londres les frises du Parthénon qu'il rapporte endommagées et incomplètes, le public proteste, non contre l'injure faite à l'œuvre, mais contre la privation du *stimulus* esthétique que cette restauration suppose. La promotion de ce nouveau regard sur le fragment va donc de pair avec la participation active du spectateur à la re-création de l'œuvre, qui offre un sentiment plus fort à la fois de l'œuvre et de soi-même – en précurseur, Johann Joachim Winckelmann remarquait déjà que le respect pour le fragment authentique, en laissant toute sa force à l'original, suscite nécessairement chez le spectateur une réflexion historique sur la dégénérescence moderne¹⁸. L'appréhension esthétique est ici fondamentalement liée, du côté de

¹⁴ F. Schlegel, Fragment 315, *Fragments de l'Athenäum*, in *L'Absolu littéraire, op. cit.*, p. 145 : « Gegen den Vorwurf, daß die eroberten italiänischen Gemälde in Paris übel behandelt würden, hat sich der Säuberer derselben erboten, ein Bild von Carracci halb gereinigt und halb in seinem ursprünglichen Zustand aufzustellen. Ein artiger Einfall ! » ; *Athenäums-Fragmente*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Vol. 2, Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, Munich, Paderborn, Vienne, F. Schöningh, Zurich, Thomas Verlag, 1967, p. 219.

¹⁵ F. Schlegel, Fragment 389, *Fragments de l'Athenäum*, in *L'Absolu littéraire, op. cit.*, p. 163 ; « Manches philosophische Kunstchaos der Art hat Festigkeit genug gehabt, eine gotische Kirche zu überleben. », *ibid.*, p. 237.

¹⁶ J. W. v. Goethe, « Von deutscher Baukunst » [1772], in *Berliner Ausgabe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, t. 19, Berlin, Aufbau Verlag, 1960, p. 29-38 ; traduit dans : J. W. v. Goethe, « Architecture allemande », in *Écrits sur l'art*, traduit par J.-M. Schaeffer, Paris, Klincksieck, 1983, p. 81-90.

¹⁷ La réflexion sur l'œuvre en ruine récemment proposée par Olivier Schefer s'ouvre d'ailleurs sur une citation du quatrième fragment critique de Schlegel (argumentaire du colloque « Esthétique de la ruine, poétique de la destruction. La ruine faite œuvre ou l'œuvre en ruine », 14-15 mai 2014, Paris I). On pense également à l'ouvrage classique de Thomas McFarland : T. McFarland, *Romanticism and the Forms of Ruin*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

¹⁸ Selon Winckelmann, en reconstituant de manière imaginaire la totalité de la statue que l'on contemple, on se rend compte à quel point nos propres corps sont faibles, débiles, insatisfaisants, et combien nous avons dégénéré face à la splendeur de la Grèce antique : voir Johann Joachim Winckelmann, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*,

l'œuvre comme du spectateur, au sentiment d'une perte qui produit en réalité un supplément de sens : le fragment est un *symbolon* dont la présence ne fait qu'évoquer sa partie manquante et qui constitue ainsi un appel vers la totalité. Au spectateur de chercher à la reconstituer – ou de méditer sur son irrémédiable perte¹⁹.

Ce premier temps a donc permis d'associer le fragment à l'apparition d'objets du passé qui se présentent comme une part restante afin d'inviter celui qui observe le fragment à en reconstituer la part manquante. Cet élément décisif de la conception romantique de l'imagination nous autorise à convoquer des formes fantomatiques en dehors de l'horizon générique spécifique du fantastique et dessine le programme de l'œuvre revenante, qui suscitent des traces d'êtres, de choses et d'états révolus, non pour qu'elles retrouvent leur forme originelle, mais pour qu'elles produisent un mouvement dans l'esprit du lecteur. Or, un tel principe se retrouve aussi à l'œuvre dans des formes moins attendues et apparemment plus pragmatiques de l'époque romantique : les potentialités fantomatiques de la forme brève romantique se trouvent également activées à l'époque d'Hoffmann par le contexte éditorial qui impose aux auteurs de retravailler sur une matière déjà existante et donc les pousse à chercher à échapper à un pur principe de reproduction pour créer du nouveau.

Revenants médiatiques : la forme brève romantique au risque de la reproduction

En effet, le début du XIX^e siècle est également marqué par de profondes mutations du champ littéraire, qui font apparaître un second versant de la revenance : celui-ci concerne directement la problématique de la reproduction des objets légués par le passé, qui est posée par la prolifération des nouveaux supports médiatiques en Europe au début du XIX^e siècle. C'est ce que nous apprend un courant récent des études littéraires inspiré par l'histoire culturelle : ce paradigme a complètement renouvelé l'étude du romantisme français en insistant sur le caractère trompeur de notre lecture matérielle des textes romantiques. En effet, on aborde aujourd'hui des œuvres qui ont la forme de livres, d'ouvrages publiés comme des entités autonomes et séparées, avec un nom d'auteur sur la couverture et un respect global de l'intention de l'écrivain dans l'ensemble de cette production ; mais à l'époque, les textes ne circulaient pas pour la plupart sur ce type de support et étaient massivement publiés dans la presse, sur un support non autonome, anonymisant, bigarré et marchand²⁰. Le paradigme de l'histoire culturelle dans les lettres repose ainsi sur ce constat : en parallèle de la constitution de la grande figure du mage romantique, la littérature du début du XIX^e siècle est profondément modifiée par la généralisation de nouveaux supports à grand tirage, qui tendent à éclater la publication des œuvres paraissant en morceaux dans la presse, ainsi que l'ont montré les travaux d'Alain Vaillant²¹, mais aussi de Marie-Ève Thérénty qui a étudié les textes romantiques sous l'angle de la « mosaïque »²². Si ces analyses concernent principalement la littérature française, elles rejoignent également les recherches en *media studies* effectuées dans le monde anglo-saxon par les descendants de Marshall McLuhan et de l'École de Toronto²³ sur la naturalisation de la reproduction à grands tirages dans la littérature de l'époque – or, un certain nombre de ces travaux, ceux d'Andrew Piper en tête, concernent le monde germanophone et E. T. A. Hoffmann en particulier.

traduit par L. Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2005, p. 24-25.

¹⁹ On pense également à l'exemple, plus tard dans le XIX^e siècle, des déménagements des cimetières parisiens à Méry-sur-Oise projeté par le baron Haussmann en 1868 : Philippe Ariès souligne le tollé et les protestations dont les journaux se font l'écho, clamant que les Parisiens « aime[nt] à visiter les cimetières », lesquels constituent « [leur] promenade préférée les jours de repos » et « [leur] consolation dans les jours de détresse » (Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, t. 2, Paris, Seuil, 1977, p. 249).

²⁰ Voir *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, sous la direction de KALIFA (D.), RÉGNIER (P.), THÉRENTY (M. E.) et VAILLANT (A.), Paris, Nouveau Monde éditions, 2011 ; *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, sous la direction de THÉRENTY (M. E.) et VAILLANT (A.), Paris, Éditions du nouveau monde, 2004.

²¹ A. Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, Ellug, « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005.

²² M.-È. Thérénty, *Mosaïques, être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Champion, 2003.

²³ Voir Andrew Piper, *Dreaming in Books: The Making of the Bibliographic Imagination In the Romantic Age*, Chicago, University of Chicago Press, 2009 ; Carlos Spoerhase, « Reading the Late-Romantic Lending Library: Authorship and the Anxiety of Anonymity in E. T. A. Hoffmann's Late Work », *Romanticism and Victorianism on the Net*, Numéro 57-58, février-mai 2010, <http://id.erudit.org/iderudit/1006511ar> (consulté le 31 juillet 2015).

Nous voudrions montrer ici que ce nouveau contexte donne une possibilité pratique d'activer le programme de l'œuvre romantique fondé sur l'idée d'une « part restante » en confrontant les auteurs, plus directement encore que par le fragment dont ce n'est qu'une des lectures possibles, avec la question des objets qui font retour. En effet, sur les supports médiatiques qui connaissent à cette époque un développement exponentiel, on observe le retour en force d'une forme littéraire déjà existante, la nouvelle, qui trouve une place de choix dans le journal romantique : même Goethe l'Olympien reconnaît que le journal explique la croissance exponentielle de la nouvelle lorsqu'il confesse avoir écrit les textes courts des *Entretiens d'émigrés allemands* [*Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter*, 1794-1795] pour répondre au format de la revue de Schiller *Die Horen* [*Les Heures*]²⁴, dont le titre même évoque en réalité, non pas les heures de l'horloge, mais les divinités gréco-latines chargée de la division temporelle de l'année et donc renvoie fondamentalement à l'idée de périodicité typique du journal. Nous citons *Les Entretiens d'émigrés allemands* à dessein, car il s'agit d'une collection de nouvelles encadrées, forme qui se développe de manière concomitante à l'époque romantique et qui constitue une médiation entre les supports traditionnels du livre et le nécessaire éclatement de la publication dans les revues, journaux et magazines de l'époque. De fait, ce type de recueil est une des formes caractéristiques de la période et beaucoup de grands auteurs du début du XIX^e siècle ont composé leur cycle de nouvelles encadrées : on pense au *Phantasmus* de Ludwig Tieck (1812-1816), à *Bracebridge Hall* de Washington Irving (1822), aux *Cent contes drolatiques* de Balzac (1832), aux *Arabesques* [*Арабески*, 1835] de Nikolaï Gogol, aux *Pickwick Papers* de Charles Dickens (1837). L'un des exemples les plus frappants en est Hoffmann lui-même. L'auteur a en effet travaillé toute sa vie à reprendre ses nouvelles publiées de manière éparsée dans la presse sous diverses formes – le recueil simple, unifié par un aspect tonal (*Les Fantaisies à la manière de Callot* [*Fantasiestücke in Callots Manier*, 1814-1815]) ; le recueil avec une ligne directrice plus forte, des effets de symétrie et de perspective et presque déjà un cadre pour unifier les textes (*Les Tableaux nocturnes*²⁵ [*Nachtstücke*, 1816-1817]) ; et enfin, le recueil encadré, constitué de textes déjà connus et de nouvelles nouvelles insérées dans un cadre conversationnel : nous faisons allusion au grand œuvre de la vie d'Hoffmann, *Les Frères de Saint-Sérapion* [*Die Serapionsbrüder*, 1819-1821], entreprise gigantesque en quatre volumes, à laquelle l'auteur travaille durant toute la fin de sa carrière, mais qu'on lit encore souvent par le biais de morceaux choisis, et pour lequel il a fallu attendre les années 1980 avant de disposer d'une traduction complète en français²⁶. Le travail d'Hoffmann sur le récit encadré illustre de manière exemplaire la sensibilité éditoriale des romantiques est donc marquée par l'idée que la reprise doit se faire de manière à faire émerger un surplus et à transformer le risque d'inertie lié à la reproduction en dynamique.

Dans ce nouveau contexte pratique, le développement conjoint de la nouvelle et du recueil de nouvelles est au cœur d'un questionnement sur la répétition et la reproduction à l'identique : sur le plan générique, la nouvelle balance entre nouveauté et reprise : elle est certes théorisée comme un événement singulier qui ne s'est jamais produit (c'est la définition que donne déjà Goethe quand il évoque un « événement inouï »²⁷ et sur laquelle se rejoignent la plupart des romantiques – de Friedrich Schlegel qui la définit comme une « histoire qui n'appartient pas à l'Histoire », à Tieck et sa théorie de l'événement singulier (*Vorfall*), en passant l'association de la nouvelle et de l'improbable faite par Kleist²⁸), mais de fait, elle intègre toujours une matière plus ancienne – pas uniquement parce que les

²⁴ J. W. v. Goethe, cité par Gert Ueding, « Nachwort », in J. W. v. Goethe, *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter*, Francfort, Insel Taschenbuch, 1987, p. 169-170 : « Hätt' es ihm [Schiller] nicht an Manuscript zu den "Horen" ... gefelt, ich hätte die "Unterhaltungen der Ausgewanderten" nicht geschrieben... »

²⁵ Nous reprenons le titre utilisé par Philippe Forget dans sa remarquable traduction de ce texte (E. T. A. Hoffmann, *Tableaux nocturnes*, 2 vol., traduction nouvelle, introduction et notes de Philippe Forget, Paris, Imprimerie Nationale, 1999-2002).

²⁶ E. T. A. Hoffmann, *Les Frères de Saint-Sérapion*, traduction coordonnée par Albert Béguin, Paris, Phébus, 1981-1982.

²⁷ « [...] eine sich ereignete unerhörte Begebenheit » (jeudi soir 29 janvier 1827), Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, in J. W. v. Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, t. 19, Munich, Hanser, 1986, p. 203.

²⁸ Voir F. Schlegel, *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Vol. 2, Charakteristiken und Kritiken*, Zurich, Thomas Verlag, Munich, Padeborn, Vienne, F. Schöningh, 1967, p. 394 ; L. Tieck, *Schriften*, t. 11, *op. cit.*, p. lxxxiv-xc ; pour Kleist, on se reportera aux cas étonnants, relatés dans un style factuel, de « La Marquise d'O*** [Die Marquise von O***] » (1808) et de « La Mendicante de Locarno [Das Bettelweib von Locarno] » (1810).

textes ont déjà été publiés, mais aussi parce qu'il y a une forte dimension intertextuelle dans la nouvelle romantique : on pense aux (faux) manuscrits trouvés par Stendhal qui constituent la base des *Chroniques italiennes* (1855), à l'imitation du parler rabelaisien par Balzac dans les *Contes drolatiques*, à la réécriture des mémoires du Maréchal de Bassompierre dans *Les Entretiens d'émigrés allemands* de Goethe, ou simplement au titre du recueil de Nathaniel Hawthorne, *Twice-told Tales* (1837). De plus, on constate que la nouvelle journalistique du début du XIX^e siècle constitue en général le premier temps d'un cycle de recyclage, puisque beaucoup d'auteurs reprennent *a posteriori* leurs textes dans des cycles de nouvelles, laissant souvent entendre que les textes d'abord publiés sont des morceaux détachés d'une œuvre plus grande et qu'il y a donc bien plus dans le tout que dans les parties éparses.

Or, il semble que le revenant, au sens large, soit une des formes choisies pour métaphoriser ce processus²⁹ : on pense au thème très fréquent, dans les œuvres brèves ou moins brèves de cette époque, de l'apparition inattendue d'un personnage qui fait retour dans un milieu auquel il a été arraché. Dans le contexte éditorial où les textes sont d'abord publiés dans un magazine avant d'être repris dans un cycle de nouvelles autonome, cette thématique peut parfaitement être lue comme une réflexion sur ce qu'on fait d'un morceau détaché qui revient, entre fracture irrémédiable et possibilité d'une réinsertion qui conduit souvent à une modification complète. Nous renvoyons évidemment au *Colonel Chabert* (1844), mais aussi à *Rip van Winkle* (1819) de Washington Irving, à la « Jemmy » des *Filles du feu* (1854) de Nerval (qui est elle-même une traduction d'une nouvelle en allemand de Charles Sealsfield et a paru sous le titre *Jemmy O'Dougherty* dans la revue *La Sylphide* en mars 1843), ainsi qu'à deux nouvelles d'Hoffmann, « Le Magnétiseur [Der Magnetiseur] » (1814) et « L'Hôte mystérieux [Der unheimliche Gast] » (1820), textes qui se réécrivent en outre l'un l'autre, ainsi que l'a montré Andrew Piper³⁰. Ici, le revenant devient une manière de thématiser le principe de récurrence, mais aussi de montrer au lecteur que l'on ne revient jamais à l'identique.

Ce contexte de pression éditoriale pousse donc à réaliser certains principes de l'œuvre romantique qui se déploie à partir d'éléments épars et fantomatique en transformant la pure répétition en revenance, suggérant qu'on ne revient jamais à l'identique et que la reprise devient une manière d'activer l'imagination. On pourra objecter qu'il y a loin de la théorie du fragment à la pratique de la nouvelle journalistique : si Hoffmann est *de facto* exposé aux deux, ce serait un pur effet de hasard, et non en raison d'une proximité objective entre une préoccupation abstraite et une injonction pratique. Or, certains textes du romantisme théorique font explicitement le rapprochement : d'un côté, la nouvelle et le cycle encadré traditionnels sont bien promus par Schlegel comme des formes matricielles de l'œuvre arabesque, de l'autre, Novalis vante la reproductibilité technique due au progrès dans les techniques éditoriales en tant qu'elle peut permettre de constituer une œuvre infinie.

En effet, Friedrich Schlegel se réfère lui-même à la tradition de la nouvelle et du recueil encadré dans sa théorie de l'arabesque, genre destiné à systématiser le principe fragmentaire en une constellation de formes brèves. Le premier grand modèle de fiction à récit-cadre invoqué par les romantiques, à la fois par Schlegel et ses proches et par leurs successeurs, est le *Décameron* [*Il Decamerone*, 1353] de Boccace, qui montre l'importance du modèle des fictions à récit-cadre oral à l'époque romantique : *La Relation des œuvres poétiques de Jean Boccace* [*Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*, 1801]³¹ de Schlegel présente le *Décameron* comme un avatar de la forme arabesque, qui inscrit l'œuvre dans le grand mouvement vital parce qu'elle adopte un déroulement fantaisiste et organique, se déployant selon une ligne libre et non contrainte.

²⁹ Marion Aubrée et François Laplantine soulignent d'ailleurs que le motif de la communication avec l'au-delà apparaît en littérature au moment où se développent les moyens modernes de « communication », parmi lesquels se trouve l'imprimerie : « la naissance puis le développement du mouvement spirite suit de près la grande révolution des moyens de communication qui est celle du XIX^e siècle : le train, le bateau à vapeur, le perfectionnement de l'imprimerie, mais plus fondamentalement, la télégraphie, la photographie, les découvertes de l'optique et de l'acoustique » (M. Aubrée et F. Laplantine, *La Table, le livre et les Esprits*, Paris, Lattès, p. 47).

³⁰ A. Piper, *Dreaming in Books*, *op. cit.*, p. 79-83. Bien entendu, la popularité de ce thème est également liée aux événements historiques contemporains, de l'émigration aux guerres européennes, et il apparaît dans d'autres contextes, comme par exemple dans *Hyperion ou l'Ermite en Grèce* [*Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*, 1797-1799] de Hölderlin.

³¹ Voir F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Vol. 2, *op. cit.*, p. 373-396 ; nous renvoyons à la remarquable édition de Denis Thouard : *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand*, textes présentés, traduits et annotés par D. Thouard, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 79-100.

Par ailleurs, on trouve même chez les théoriciens du premier romantisme une attention aux changements éditoriaux et un intérêt pour le développement des techniques modernes d'imprimerie, ce qui confirme l'avertissement des spécialistes de l'histoire culturelle, qui nous invitent à ne pas opposer radicalement littérature industrielle et grand littérature aux ambitions esthétiques élevées : pour certains, le développement de l'imprimerie au tournant du XIX^e siècle permet en effet d'espérer que le développement de l'œuvre ne connaîtra jamais de fin et sera toujours relancé par la multiplication de l'unité singulière de l'objet-livre en copies supposées innombrables. Loin de l'idée d'une confrontation entre un art sacré, colossal et sublime, et les techniques modernes du livre, les romantiques allemands transfèrent aux formes contemporaines de l'édition la capacité d'ouvrir l'œuvre sur un principe inchoatif.

C'est le sens d'un dialogue que Novalis écrit entre 1797 et 1799. Ce texte, destiné à l'*Athenäum* et finalement non publié, est un dialogue entre deux personnages, A et B, qui discutent du commerce des livres. A accuse son interlocuteur de défendre « l'épidémie de livres » (*Bücherseuche*) qui caractérise l'époque moderne : il reprend là l'antienne, courante à l'époque, de la dégradation mercantile de l'idéal littéraire. Mais il s'agit moins d'un reproche pratique que d'une inquiétude esthétique sur la capacité de l'imprimerie à incarner l'idéal qui suppose que toute quantité exponentielle est tempérée par une puissance organisatrice : il refuse l'idée selon laquelle la profusion désordonnée des livres publiés constitue un tout. Or, si tout rapport analogique avec la cohérence organique du cosmos se dissout dans le disparate des publications, le projet esthétique se trouve invalidé : « un ensemble de parties misérables ne fait lui-même qu'un ensemble misérable, ou plus exactement pas d'ensemble du tout »³².

De son côté, B ne craint pas en effet d'appeler les livres des « produits marchands » (*Handlungsartikels*), et compare les fortunes dégagées par les presses allemandes avec celle des mines du Pérou. Mais il souligne le caractère trop limité de la conception de son compagnon, qui selon lui est prisonnier d'une vision incorrecte de la notion de système, fondée sur un ordonnancement trop strict et imposé de l'extérieur. Or, tout système repose sur une cohérence interne faite de hasards et de coïncidences qui annulent toute idée de masse informe : « les faits individuels ne sont que des accidents – la combinaison d'accidents – leur rencontre n'est plus un accident, mais une loi, le résultat de la sagesse la plus profonde et la plus systématique »³³. À ce titre, il est absurde de considérer la profusion de livres comme un mauvais chaos : ceci ne tuera donc pas cela, et la reproductibilité technique ne signe pas nécessairement la mort de l'œuvre d'art.

Ce texte témoigne du croisement romantique entre perspectives théoriques et éditoriales, mais il se prête aussi à notre grille de lecture : si le texte de Novalis ne parle pas du tout de fantômes, il rappelle le programme théorique propre du romantisme d'Iéna où ce qui fait retour vaut pour sa capacité d'activer l'imagination de celui qui contemple. On retrouve là l'essence de la définition que nous donnons de la revenance – pour autant, nous ne cherchons pas à étendre son acception à des cas où il n'y a aucune mention d'une forme de revenant au sens élargi. C'est la raison pour laquelle il est temps de se tourner vers Hoffmann, auteur qui, parmi les autres écrivains romantiques, se trouve tout particulièrement à l'intersection entre ambitions théoriques³⁴ et stratégies éditoriales et qui active les potentialités fantomatiques de cet imaginaire diffus de la revenance en en réalisant la métaphore dans ses textes : nous tenterons donc de souligner que la revenance est fondamentale pour comprendre la construction du texte, dans le cadre des *Frères de Saint-Sérapion* et dans les nouvelles insérées, en prenant l'exemple d'« Une Histoire de fantômes », afin de montrer que le texte fonctionne comme un fantôme et que le fantôme en vient à représenter le fonctionnement du texte.

³² Novalis, *Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs, vol. II, op. cit.*, p. 661 : « Ein Ganzes aus elenden Gliedern ist selbst ein elendes, oder vielmehr gar kein Ganzes. »

³³ *Idem* : « Die Zufälle sind die einzelnen Tatsachen – die Zusammenstellung der Zufälle – ihr Zusammentreffen ist nicht wieder Zufall, sondern Gesetz – Erfolg der tiefstnigsten planmäßigsten Weisheit. »

³⁴ Bien qu'il existe évidemment des différences poétiques et esthétiques importantes entre *Frühromantik* et *Spätromantik*, on sait qu'Hoffmann a manifesté un très grand intérêt pour le travail de ses aînés, et en particulier pour Novalis, lui-même auteur de fragments : nous insisterons donc sur la continuité entre les deux périodes dans ce cas singulier, même s'il ne s'agit évidemment pas pour nous d'ignorer ou de nier la segmentation chronologique du romantisme allemand.

Le « principe de Sérapion », ou le fait de différer pour ce qui revient³⁵

L'expression « principe de Sérapion » désigne l'organisation générale du dernier recueil hoffmannien, fondé sur l'entremêlement des histoires insérées et de leur commentaire, dans une structure encadrée que l'auteur n'avait pas jusque-là expérimentée à un tel degré : non seulement la collection ne se contente pas de suivre l'ordre chronologique de la publication, comme c'était le cas par exemple dans les *Nachtstücke* de la décennie précédente, mais le cadre est présenté comme le moteur fondamental du développement des histoires insérées, puisque chacun des participants du récit relance la narration par ses réactions et par de nouvelles anecdotes. C'est d'autant plus frappant que *Les Frères de Saint-Sérapion*³⁶ ne doit être à l'origine qu'une simple collection des meilleures œuvres de l'auteur déjà publiées sur d'autres supports : mais Hoffmann insiste pour créer, à partir de ces textes déjà existants, une nouvelle œuvre à part entière. Or, la figure qu'il choisit pour disposer à l'orée de son texte et pour en incarner le principe structurel est justement une figure de revenant, Sérapion, qui synthétise les deux versants de la revenance précédemment évoqués.

En dépit d'un intérêt croissant pour l'organisation narrative et poétique du texte hoffmannien depuis les années 1960³⁷, l'importance du cadre dans le volume est souvent minorée : le préjugé commun veut que la forme encadrée ne soit qu'accidentelle et qu'elle ait été imposée à Hoffmann par son éditeur pour copier le très populaire *Phantasmus* de Tieck et pour rééditer des nouvelles déjà parues à des fins purement commerciales. C'est l'avis d'un critique aussi avisé que René Wellek, qui prétend que le texte ne répond à aucun projet préalable, puisque seules les nouvelles « Les Mines de Falun [Die Bergwerke zu Falun] » et « La Fiancée du Roi [Die Königsbraut] » sont inédites. Il en conclut que « la totalité des *Frères de Saint-Sérapion* d'Hoffmann relève du procédé externe qui rassemble des récits publiés de façon indépendante et ne constitue pas un élément distinctif entre les récits collectés dans *Les Frères de Saint-Sérapion* et des récits collectés sans aucun cadre »³⁸.

En dépit du préjugé commun repris ici par Wellek, selon lequel le cadre n'a pas de valeur puisqu'il n'a été qu'ajouté à un corpus déjà existant et élaboré sans lui, il se trouve que la genèse de l'œuvre diffère de l'image que la tradition littéraire véhicule et montre bien que le texte a subi un processus de transformation et d'ajouts. Comme le souligne Friedrich Schnapp dans sa chronologie des œuvres d'Hoffmann³⁹, seules onze des vingt-six pièces présentes dans le premier volume des *Frères de Saint-Sérapion* ont été écrites avant que l'auteur ne s'attelle à la rédaction du cadre ; les histoires déjà parues ne sont pas simplement enfilées dans l'ordre de leur publication, mais leur

³⁵ Nous transformons ici la célèbre formule de Deleuze qui tente de synthétiser dans la pensée de Nietzsche la notion de sélection et le principe de l'éternel retour : « le fait de revenir pour ce qui diffère » (G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1962, p. 55).

³⁶ Nous utiliserons ici la traduction de *Serapionsbrüder* en « Frères de Saint-Sérapion », retenue par Albert Béguin dans son édition de référence, plutôt que « Frères de Sérapion », plus courante mais selon nous légèrement erronée. L'existence de ces deux traductions correspond à une ambiguïté du titre choisi par Hoffmann : s'il est précisé dans le cadre que les personnages se réunissent le jour de la Saint-Sérapion (le 14 novembre) et que c'est ce qui donne son nom à leur groupe, le premier personnage à apparaître dans les récits insérés est présenté comme « l'ermite Sérapion », jeune homme noble qui se prend pour un hérétique chrétien martyrisé durant l'Antiquité sous l'Empereur Dèce – un *autre* Sérapion que celui dont on fête le jour le 14 novembre et qui mourut en 1240. L'« ermite Sérapion » – qui n'est d'ailleurs pas l'ermite Sérapion, mais un esprit « des plus brillants et des plus cultivés » (« einer der geistreichsten, vielseitig ausgebildetsten Köpfe », E. T. A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, in *Poetische Werke in sechs Bänden*, t. 3, Berlin, Aufbau, 1963, p. 23) – n'est pas non plus Saint Sérapion. Les « frères » se réclameront de lui pour former le fameux « principe de Sérapion », mais le nom de leur groupe est d'abord lié au jour où ils se réunissent. L'ambiguïté du titre met donc d'emblée en relief un principe de différence au sein d'une apparente identité.

³⁷ Nous ne renverrons ici qu'à la grande étude de Lothar Pikulik, qui a remis les *Frères de Saint-Sérapion* au centre du spectre des études sur Hoffmann. Voir L. Pikulik, *E. T. A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den "Serapions-Brüdern"*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1987. Pour une bibliographie internationale récente des études hoffmanniennes, on consultera : Hilda M. Brown, *E. T. A. Hoffmann and the Serapiontic Principle. Critique and Creativity*, Rochester, Camden House, 2006.

³⁸ R. Wellek, *Confrontations*, Princeton, Princeton University Press, 1965, p. 17-18 : « All of Hoffmann's *Serapionsbrüder* is an external device which brought together stories published independently and does not distinguish the stories collected in *Serapionsbrüder* from stories collected without any framework. »

³⁹ F. Schnapp, *Dichter über ihre Dichtungen: E. T. A. Hoffmann*, vol. 13, Munich, Heimeran, 1974, p. 312-386. Le chercheur apporte des modifications notables à la chronologie établie par Wulf Segebrecht (in : Wulf Segebrecht, *Autobiographie und Dichtung: Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns*, Stuttgart, Metzler, 1967, p. 1032-1034), montrant ainsi que le nombre d'œuvres écrites par Hoffmann avant de concevoir le cadre du texte est en réalité plus réduit que l'on pensait alors.

succession est réorganisée pour mieux s'harmoniser avec leur nouvel environnement. Par ailleurs, les textes composant les troisième et quatrième volumes ont été écrits en même temps que le cadre – à l'exception des « Apparitions [Erscheinungen] » – et Hoffmann se vante constamment d'introduire du matériau inédit dans son œuvre⁴⁰. Ainsi que le rappelle Vickie B. Ziegler, le cadre occupe à lui seul un sixième du texte et il est donc peu probable qu'Hoffmann l'ait considéré uniquement comme un artifice : il lui aurait sans doute accordé moins d'attention et d'énergie – en particulier s'il avait considéré la publication des *Frères de Saint-Sérapion* comme un travail alimentaire⁴¹. L'éditeur a bien joué un rôle important de suggestion et de conseil et il a sans doute donné l'impulsion première au projet hoffmannien en suggérant l'idée d'une réédition sous forme de cycle, qui suppose un double retour à l'identique, puisqu'il s'agit de publier des textes anciens sous une forme de narration elle-même récurrente ; mais cette recomposition d'un matériau déjà écrit incite Hoffmann à travailler dans le sens d'une différenciation avec le modèle du simple recueil et à réélaborer cette matière dans une dynamique progressive capable de produire du nouveau. *Les Frères de Saint-Sérapion* ne sont donc pas qu'une collection de nouvelles : il s'agit bien d'opposer au principe de pure répétition une logique de la différence.

Parmi les nouveaux textes qu'Hoffmann ajoute à son cycle, la nouvelle liminaire met particulièrement en relief cette dialectique de l'ancien et du nouveau, par le biais de son personnage éponyme Sérapion, qui est lui-même une figure du retour énigmatique – il s'agit d'un jeune noble persuadé qu'il est un ermite de l'Antiquité et qu'il échappe donc à la fuite en avant du temps pour figurer une forme de permanence. Cette histoire, racontée par un personnage nommé Cyprian et commentée par les autres personnages du récit-cadre, les « frères » du titre, constitue le point de départ narratif du recueil, mais elle en illustre aussi le principe de composition, qui veut qu'un nouvel ensemble émerge à partir d'une matière passée. On s'est beaucoup interrogé sur l'interprétation à donner du personnage de Sérapion⁴², notamment pour savoir s'il représente ou non les conceptions esthétiques d'Hoffmann : pour notre part, nous interrogerons le fait qu'Hoffmann ait choisi comme figure tutélaire de son recueil ce personnage prisonnier d'une *idée fixe*⁴³, imperméable au changement et à la progression, qui vit pleinement dans la sphère de l'idéal esthétique, mais a rompu tout lien avec la réalité et en est réduit à n'habiter le présent que sur un mode passé. Notre propos ici se concentrera sur la manière dont cette figure revenante présentée à l'orée du livre sert à en organiser la structure selon le double principe évoqué dans nos deux premières parties, en combinant un élément visionnaire et une logique du changement au sein de la récurrence.

En effet, on retrouve d'abord chez le personnage la capacité d'activer l'imagination de son interlocuteur et de lui faire partager ses visions. À ce titre, Sérapion peut être considéré comme un « homme-fragment », de la même manière que Tzvetan Todorov parlait d'« hommes-récits »⁴⁴, dans la mesure où il incarne à la fois une forme de forclusion et une « communication avec une autre réalité, plus vaste, antérieure et supérieure à la vie individuelle »⁴⁵. La folie de Sérapion, qui le pousse à se prendre pour un fantôme du passé, est profondément associée à la poétique du récit hoffmannien, qui utilise, en plus d'éléments fantastiques, des personnages de marginaux et d'illuminés pour intensifier la perception et la compréhension du lecteur et révéler à l'artiste la présence de cet autre monde de la connaissance : Cyprian, le « frère » le plus obsédé par les phénomènes d'instabilité mentale, observe

⁴⁰ Voir E. T. A. Hoffmann, *Briefswechsel*, t. 2, München, Winkler Verlag, 1968, p. 269.

⁴¹ V. L. Ziegler, *Bending the frame in the German cyclical narrative: Achim von Arnim's der Wintergarten and E. T. A. Hoffmann's die Serapionsbrüder*, Washington, Catholic university of America press, 1991, p. 121.

⁴² Voir Vickie Ziegler, qui résume les trois postures principales : si une lignée critique fait de Sérapion le porte-parole d'Hoffmann, d'autres auteurs insistent sur le caractère finalement décevant et stérile de cette figure *a priori* positive, mais qui se dissout rapidement dans le texte pour laisser la parole à d'autres ; pour éviter d'avoir à trancher en termes axiologiques, un troisième groupe tente de faire de Sérapion un personnage secondaire, une simple manifestation supplémentaire du thème de la *Gemütlichkeit* (confort du foyer et, par extension, sentiment d'appartenance) qui parcourt le premier livre des *Frères de Saint-Sérapion* (voir *ibid.*, p. 123-125).

⁴³ On rappelle que ce terme vient d'être introduit dans le vocabulaire médical à l'heure où Hoffmann écrit : il est utilisé en 1812 par les phrénologues Gall et Spurzheim dans le prolongement de la réflexion du psychiatre Jean-Étienne Esquirol sur la monomanie. Voir Franz Joseph Gall et Johann Gaspar Spurzheim, *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier*, vol. 2, Paris, F. Schoell, 1812, p. 192.

⁴⁴ T. Todorov, « Les Hommes-récits », *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971 [1967], p. 78-91.

⁴⁵ A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Livre de Poche, 1991, p. XXI.

que sa propre fréquentation de fous a aiguïté son esprit et réveillé ses sens⁴⁶ et il raconte l'effet particulièrement fort que lui ont fait les histoires relatées par l'énigmatique Sérapion. Mais cette idée ne fait pas du tout consensus chez les « frères ». La nouvelle encadrée est ainsi suivie par une longue discussion entre Cyprian, qui vient de raconter sa rencontre avec Sérapion et admire encore l'expression de cette pure fantaisie, et ceux qui considèrent avec méfiance les états psychiques limites.

Ainsi, après le récit liminaire, la ligne de l'ouvrage prend un cours inattendu, ce qui correspond à la faculté du revenant de faire advenir du neuf par l'insertion d'une matière ancienne : étant donné que Sérapion a raconté une série d'histoires à Cyprian, on s'attend à ce stade à ce que le livre soit constitué de ces récits, faits par un personnage figurant la permanence et transmis en l'état par une figure de narrateur-relais, comme c'est souvent le cas dans beaucoup de textes qui figurent une origine orale. Or, ici, Cyprian raconte l'histoire de Sérapion, pas les histoires de Sérapion, et laisse ensuite la place à la discussion avec ses camarades, qui vont à leur tour raconter des histoires qui leur sont advenues pour nourrir la discussion à partir du cas Sérapion, mais en introduisant des variations et des dérivations – par exemple, l'histoire du conseiller Krespel, qui intervient juste après celle de Sérapion, qui parle non plus d'un fou, mais d'un fou *de musique*. L'exemple de Krespel est particulièrement significatif : son histoire constitue une sorte de réécriture de celles consacrées au maître de chapelle Kreisler, l'un des personnages les plus célèbres d'Hoffmann présent dès le premier volume des *Fantaisies à la manière de Callot* [*Fantasiestücke in Callots Manier*, 1814]. D'un côté, cette figure ne se contente pas de faire un retour à l'identique : elle s'incarne dans un nouveau personnage et se charge de nuances inédites par l'effet de contre-point qu'elle introduit par rapport à Sérapion ; de l'autre, elle permet à son tour d'introduire des histoires sur la musique déjà publiées, comme les deux récits suivants « Le Point d'orgue [Die Fermate] »⁴⁷ et « Le Poète et le compositeur [Der Dichter und der Komponist] »⁴⁸. Enfin, l'histoire de Sérapion n'est pas présentée directement, mais elle est relatée par Cyprian, l'un des personnages du cadre, ce qui a pour conséquence de créer une expansion de la question évoquée : elle prend sa place dans l'histoire personnelle du narrateur, qui a rencontré l'ermite plusieurs années plus tôt et qui est désormais partiellement revenu de ses années d'exaltation romantique, et se trouve donc, ici encore, mise en perspective comme un objet passé qui retrouve un intérêt au présent. On n'en reste donc pas au retour de récits anciens racontés par une figure du passé, mais l'histoire de l'ermite devient l'origine, grâce au « principe de Sérapion », d'une série élaborée de récits : le revenant ne sert pas ici à convoquer l'ensemble d'un matériau ancien, mais à donner aux textes déjà publiés un sens différent quand ils sont lus dans le cadre et à les articuler à de nouveaux récits.

La formule narrative adoptée par Hoffmann, le « principe de Sérapion » qui mélange récits et commentaires, constitue donc un tournant dans les rapports entre ancien et nouveau : la figure liminaire du revenant permet d'accéder à des espaces de récit inédits et mystérieux, mais elle provoque aussi le déplacement dans le temps présent de la narration (le cadre) de récits anciens qui se trouvent commentés et relancés par la comparaison avec d'autres histoires. Le revenant n'est donc plus la figure d'un éternel retour, mais incarne au contraire un principe dynamique qui actualise le passé sous une nouvelle forme. Dans ce contexte, la caractéristique du revenant hoffmannien semble qu'il traverse la frontière entre la vie et la mort, mais aussi, pour emprunter la formule de Gérard Genette⁴⁹, les « frontières du récit », afin d'unifier le texte en dépit de l'hétérogénéité de ses sources. Or, si cette dynamique est manifeste au niveau de la composition du livre entier, elle opère également à un niveau microstructurel, à l'échelle de la nouvelle insérée : le revenant devient dès lors une figure de la

⁴⁶ Voir E. T. A. Hoffmann, *Les Frères de Saint-Sérapion*, t. 1, Paris, Phébus, 1981, p. 66 : « Vous savez bien quel plaisir particulier j'éprouve à fréquenter les fous ; j'ai toujours pensé que c'est précisément dans l'anormal que la nature laisse le mieux entrevoir ses secrets les plus effrayants ; et en vérité, le frisson même qui s'emparait de moi au cours de ces étranges rencontres suscitait en moi des intuitions et des images qui fortifiaient mon esprit, en même temps qu'elles lui imprimaient un élan particulier. » ; *Die Serapionsbrüder*, *op. cit.*, p. 36-37 : « ihr alle kennt ja meinen besondern Hang zum Verkehr mit Wahnsinnigen; immer glaubt' ich, daß die Natur gerade beim Abnormen Blicke vergönne in ihre schauerlichste Tiefe, und in der Tat, selbst in dem Grauen, das mich oft bei jenem seltsamen Verkehr befieng, gingen mir Ahnungen und Bilder auf, die meinen Geist zum besondern Aufschwung stärkten und belebten. »

⁴⁷ Nouvelle initialement parue dans le *Frauentaschenbuch für das Jahr 1816*.

⁴⁸ Nouvelle plus ancienne encore et parue dans le *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Breitkopf & Härtel, vol. 15, n° 49-50, 8-15 décembre 1813.

⁴⁹ G. Genette, « Frontières du récit », *Communications*, vol. 8, n° 1, 1966, p. 152-163.

métalepse, c'est-à-dire du glissement d'un espace de la narration à l'autre, ainsi que le suggérera le dernier temps de cet article.

« Une Histoire de fantômes » : métalepse fantomatique et métalepse narrative

Pour clore notre démonstration sur la manière dont diverses figures de revenant métaphorisent les processus textuels à l'œuvre dans le dernier livre d'Hoffmann, il nous semble en effet important de mettre en parallèle la présence matérielle des fantômes dans les nouvelles des *Frères de Saint-Sérapion* et le fonctionnement du « principe de Sérapion » que nous avons détaillé plus haut et qui concourt à remettre en circulation des textes anciens. Nous souhaiterions montrer pour finir que le fantôme est décrit comme un élément envahissant le quotidien ordinaire des personnages, mais qu'il opère aussi comme une figure de la métalepse narrative que suppose le « principe de Sérapion » – chaque histoire est l'objet de débats dans le cadre, ce qui relance perpétuellement le récit. Nous nous appuyerons sur un texte de ce recueil qui n'est pas des plus célèbres et qui a assez peu attiré l'attention des critiques⁵⁰, mais qui constitue selon nous un exemple très frappant de l'analogie entre le texte et le fantôme : il s'agit de la nouvelle « Une histoire de fantômes », tirée du deuxième volume des *Frères de Saint-Sérapion*, et dont le titre est parfois traduit en français par « La Vision »⁵¹, mais aussi par « La Soucoupe volante »⁵², expression utilisée ici au sens propre, puisque le texte repose sur la pénétration de l'étrange (*unheimlich*) dans l'espace domestique très privé (*heimlich*) et tout à fait paisible d'une famille allemande – et la scène finale évoque la soucoupe d'une tasse de thé qui vole au milieu du salon sous l'action invisible d'un spectre⁵³.

Il s'agit d'une histoire racontée dans le cadre d'une soirée entre amis, par un personnage qui livre une anecdote troublante, mais qui n'a lui-même assisté à aucun de ces événements⁵⁴. Il a connu naguère une famille de nobles allemands dont la fille cadette Adelgunde était atteinte d'un mal étrange : tous les soirs à la même heure, nous dit ce narrateur, elle prétend voir apparaître un fantôme qui lui fait signe, alors que personne autour d'elle ne voit rien. Cette vision remonte au jour où elle a fêté son quatorzième anniversaire avec ses amies⁵⁵ et où elle-même s'est déguisée en dame blanche, pour imiter des histoires que lui racontait le vieux jardinier défunt : elle dit qu'elle a soudain vu devant elle le spectre d'une femme qui lui tendait la main, au moment même où neuf heures sonnaient au clocher du village. Depuis lors, la vision revient dès que sonnent neuf heures. Les parents et la sœur aînée, qui est au contraire de la cadette pleine de vie et très joyeuse, se contentent de mettre à l'écart la malade tous les soirs à neuf heures, au moment de sa crise. Le narrateur raconte à ses amis comment le cas de la jeune fille est relaté par hasard à un médecin, qui analyse cette maladie comme une association psychotique entre l'image sonore des neuf heures qui résonnent⁵⁶ et l'hallucination d'une adolescente qui a cru voir un fantôme : sur son conseil, la famille recule toutes les horloges de la

⁵⁰ Un des rares exemples de commentaire se trouve dans la thèse de Patricia Tap (*Patricia Tap, E. T. A. Hoffmann und die Faszination romantischer Medizin*, Düsseldorf, 1996, p. 142-146), mais la chercheuse discute essentiellement du cas sous l'angle de la médecine, car le récit est inséré dans une discussion sur le magnétisme.

⁵¹ Titre de la première traduction d'Henry Egmont dans les *Contes fantastiques* en 1836.

⁵² Dans la traduction de 1956 d'Albert Béguin pour l'édition intégrale des œuvres d'Hoffmann au Club français du livre, reprise dans l'intégrale des *Contes* de 1964 pour Les Libraires associés.

⁵³ Il est significatif qu'Hoffmann joue sur les objets du quotidien, et en particulier la vaisselle, pour introduire le surnaturel : dans « L'Hôte mystérieux », autre histoire de fantôme, la compagne d'Angelika, Marguerite, lâche sa tasse, frappée d'horreur, au moment où le surnaturel arrive. C'est d'autant plus frappant que l'on est encore loin de l'arrivée du surnaturel de salon avec le spiritisme des sœurs Fox à partir de 1848. Théophile Gautier se souvient de cette spécificité hoffmannienne dans « La Cafetière, conte fantastique » (1831).

⁵⁴ C'est la raison pour laquelle le récit ne figure pas parmi les cas de spectres avérés répertoriés par Lee B. Jennings dans l'article mentionné dans notre première note ; un autre élément est qu'il s'inscrit dans une discussion sur le magnétisme, théorie scientifique à laquelle Hoffmann accorde du crédit et qui constitue une forme de « surnaturel expliqué ». Nous l'incluons pour notre part dans l'analyse des fantômes hoffmanniens dans la mesure où, si le cas n'est pas tranché, l'explication surnaturelle ne fait pas de doute pour une majorité de personnages, dont la conversion constitue même la péripétie principale du récit.

⁵⁵ Le personnage d'Angelika dans « L'Hôte mystérieux » est elle aussi victime d'un rêve récurrent depuis son quatorzième anniversaire : il y a donc aussi un effet de répétition interne entre les contes.

⁵⁶ On notera le caractère étrange de cette heure, qui ne correspond pas au folklore traditionnel associé aux apparitions, supposées se manifester davantage aux heures de transition, midi ou minuit : ici, la temporalité choisie par Hoffmann souligne l'ancrage domestique, dans le temps privé de la réunion d'après-dîner, de la manifestation surnaturelle.

maison d'une heure, pour que les neuf heures fatidiques passent sans que la jeune malade ne le sache. Or, lorsque sonnent huit heures (et qu'il est en réalité neuf heures), non seulement la vision lui apparaît, mais cette fois elle se manifeste à tous : la malade tend⁵⁷ une soucoupe à son spectre familial et toutes les personnes présentes voient cette soucoupe se promener dans l'air avant de revenir à sa place initiale. À la suite de cette soirée, la mère meurt d'une fièvre, le père la suit de près ; de manière étonnante, la malade est effectivement guérie et ne voit plus jamais d'apparition, mais c'est sa sœur, la jeune fille joviale du début, qui tombe malade : elle se convainc qu'elle est elle-même une apparition qui pourrait causer la mort de ceux qui la voient – elle passe donc son temps à tenter de dissimuler sa présence et en est réduite à une existence spectrale.

On remarque que, pour le lecteur contemporain, le cadre familial et privé dans lequel se déroule cette intrusion surnaturelle se prête d'emblée à une interprétation métaphorique du fantôme *alla* Abraham et Torok. Un psychanalyste ne manquerait ainsi pas de remarquer que deux indices laissent penser que le fantôme symbolise un secret de famille bien gardé : le début du texte fait mention du frère parti à la guerre, mais il n'est plus jamais question de lui dans la suite du texte, alors que ce dernier s'achève sur l'anéantissement de toute la famille. Serait-ce que le frère est en réalité mort à la guerre et que le fantôme qui fait irruption dans la paisible routine domestique figure ce trépassé dont on ne parle pas ? Adelgunde, dont le prénom peu fréquent chez l'auteur est formé à partir des termes « noblesse » (*Adel*) et « guerre » (*gund* en haut allemand), serait particulièrement disposée à ne pas oublier ce frère tombé au champ d'honneur et donc à développer une psychose hallucinatoire. Un autre élément étrange dans le récit est que la folie de la cadette se transmet à l'aîné avec une forme de gauchissement, puisque cette dernière pense être le spectre : serait-ce le signe d'une culpabilité ancienne envers Adelgunde, qu'elle pourrait avoir contribué à rendre folle... en se déguisant en fantôme le jour des quatorze ans de la jeune fille ? Selon nous, la facilité avec laquelle il est possible d'échaffauder diverses interprétations est en réalité liée en grande partie à un artifice de narration : contrairement à ce qui se passe dans « Le Majorat » et « Un fragment de la vie de trois amis », le cas spectral n'est pas l'occasion de produire un récit inséré relatant l'histoire du revenant – on ne saura rien de la dame blanche, figure folklorique qui connaît à l'époque un regain d'intérêt et est associée en général à d'affreux crimes commis ou subis⁵⁸ : ici, le silence sur l'histoire du fantôme oblige le lecteur à se concentrer sur ce que ce dernier, réel ou non, produit dans le monde qu'il investit. Or, ces effets sont de deux ordres : d'un côté, il constitue une vision de l'autre monde qui reconfigure la représentation du réel des personnages ; de l'autre, il produit une prolifération de récits à plusieurs niveaux de la narration, mais aussi, pour la première fois dans le livre, une invasion du spectral dans des strates qui paraissaient jusque-là superposer le niveau du récit et celui du commentaire.

Selon un schéma qui nous est maintenant familier, l'intrusion du fantôme apparaît d'abord comme une rupture dans l'ordre du quotidien qui engage à remettre profondément en cause la représentation du monde : le spectre devient le vecteur de la vision fulgurante d'une autre réalité. L'insertion de cette nouvelle a lieu, ainsi que nous l'avons signalé, au sein d'une discussion sur les pouvoirs de l'esprit et sur la réalité du magnétisme : l'examen de cas paranormaux, dont les causes échappent à l'entendement mais qui obéissent néanmoins à des lois explicables les apparentant à une forme de « merveilleux scientifique », suggère que la perception ordinaire de la réalité quotidienne n'épuise pas la richesse de phénomènes invisibles se manifestant parfois à notre conscience. De fait, dans la nouvelle, le fait de prendre en compte la possibilité qu'il existe une sorte de « réel invisible » offre une possibilité de vision élargie au sens propre (les personnages voient ce qu'ils croient), mais aussi au sens figuré, comme le montre la réaction du médecin. Celui-ci propose en effet de reculer les horloges pour prouver que la vision est en réalité liée à une association mentale entre le son et le

⁵⁷ La soucoupe n'est pas jetée, contrairement à ce qu'écrit Vickie Ziegler (V. L. Ziegler, *Bending the frame in the German cyclical narrative*, *op. cit.*, p. 196). La scène des gestes échangés rejoue dans une certaine mesure l'une des premières histoires de fantômes dont on ait gardé la trace, celle que relate Plin le Jeune au sujet du philosophe Athénodore : celui-ci est perturbé alors qu'il écrit par un spectre qui lui fait signe, jusqu'au moment où le penseur accepte de suivre la direction que le signe indique (Plin le Jeune, *Correspondance*, traduit par Y. Hucher, UGE, p. 327).

⁵⁸ À l'époque où Hoffmann écrit, la figure de la dame blanche a été popularisée par le récent *Monastère* [*The Monastery*, 1819] de Walter Scott, mais trouve également sa source dans la légende germanique de la dame blanche, figure de matricide qui revient pour annoncer la mort d'un membre de la famille Hohenzollern, ainsi que le rappelle Gero von Wilpert (*Die deutsche Gespenstergeschichte*, *op. cit.*, p. 335-345).

souvenir d'une frayeur passée. Or, en toute logique, s'il s'agit de montrer que c'est le son qui est la cause physiologique de la vision, il aurait été plus logique d'avancer les horloges – à huit heures, l'horloge aurait marqué neuf heures : en cas de crise, cela aurait été la preuve que la cause de l'apparition est le son (puisqu'il n'est en réalité pas neuf heures) ; en cas d'absence de crise, l'hallucination aurait été dissociée de son stimulus physique, ainsi que le voulait le médecin. Le médecin aurait eu gain de cause, au moins pour une heure, et se laissait la possibilité de revoir son diagnostic en cas d'hallucination à neuf heures. S'il propose de reculer l'horloge, c'est qu'il n'envisage pas qu'il puisse avoir hallucination sans son : dans son explication physiologique, purement matérielle, il ne peut rien se passer à neuf heures, alors que l'horloge en marque huit. Cependant, non seulement ce plan du dispositif curatif ne produit pas de dissociation (puisque neuf heures n'ont pas sonné) ; mais lorsque la crise se produit, cela devient la preuve irréfutable qu'il s'agit bien d'un épisode surnaturel puisque l'explication physiologique par le son s'efface⁵⁹. Ce qui manque au médecin, c'est donc d'envisager la possibilité d'une cause extra-naturelle, ce qui aurait permis de mettre au point un dispositif curatif plus efficace. La nouvelle propose ainsi une sorte de pari pascalien de l'hypothèse paranormale, qui, au sens propre, se situe dans les marges de notre compréhension ordinaire, mais qui peut être intégrée à notre représentation du monde : le sujet dispose d'un pouvoir d'action élargi s'il prend en compte la possibilité de l'existence d'un au-delà de la perception sensorielle et raisonnable.

Or, et c'est le deuxième point qui nous retiendra ici, l'échec du dispositif curatif mis en place par le médecin est lié au récit inséré qui lui est fait du cas d'Adelgunde, et qui introduit le seul événement nouveau d'une intrigue autrement fondée sur la reproduction perpétuelle d'un premier épisode. La dame blanche est en effet associée d'abord à la répétition (elle revient tous les soirs à la même heure) et même à la stagnation de la jeune fille dans un état adolescent (Adelgunde revit la même scène tous les soirs, et sa mise à l'écart par sa famille l'entretient dans un état infantile, puisqu'elle ne participe à aucune vie sociale extérieure). Or, le changement dans le déroulement des événements et la progression du spectre dans l'espace occupé par les personnages trouvent leur origine dans le fait que le récit a été fait au médecin par le père d'Adelgunde, sans que le premier n'ait jamais examiné directement la patiente. L'erreur que commet le médecin semble donc montrer qu'il est impossible de répéter exactement à un tiers ce qui se déroule de manière répétée dans le cadre de la famille : il y a une forme de perte dans le discours, de l'émetteur au récepteur, qui fait que l'histoire reçue ne se répète que sous le signe de la différence, de la même manière qu'elle prend une signification différente pour chacun des auditeurs qui la discute dans le cadre des *Frères de Saint-Sérapion*. De manière significative, c'est ce récit qui échoue à reproduire exactement de quoi il parle qui provoque l'épanchement du fantôme : il revient en réalité à donner prouver l'existence du surnaturel pour les personnes présentes, il débouche sur la matérialisation du fantôme aux yeux de l'ensemble des personnages, avant qu'il ne contamine l'autre jeune fille. Le transfert de la folie à la sœur aînée souligne que le mouvement à l'œuvre dans le texte n'est pas uniquement récuratif, mais progresse vers l'avant et obéit peut-être en définitive à une logique proleptique – et si l'apparition répétée du fantôme n'était pas là pour rappeler l'événement traumatique vécu par Adelgunde, mais, comme le suggère le substrat folklorique associé à la dame blanche, pour annoncer la folie à venir de sa sœur Angelika, de la même manière que Derrida remarque que le « spectre du communisme » concerne en réalité l'avenir et non le passé⁶⁰ ?

En outre, le mouvement progressif qui anime l'histoire s'étend jusqu'au niveau du cadre, où l'on constate une invasion progressive de la matière spectrale dans l'espace de personnages qui, séparés d'elle par la superposition des strates narratives, avaient encore plus de raison de s'en croire préservés – et qui ont toujours la possibilité de mettre en cause la véracité du récit. Mais si les participants du cadre réagissent différemment à l'histoire, aucun doute n'est émis sur la réalité des fantômes, ce qui constitue une forme de consensus assez rare dans le recueil, où chaque participant du cadre a tendance à incarner une posture idéologique spécifique. Au contraire, les devisants ajoutent d'autres détails qui tendent à avérer le fait, ainsi que d'autres exemples de cas similaires, à tel point

⁵⁹ C'est le cas pour les personnages assistant directement à la scène, mais, on le rappelle, pas forcément pour le lecteur qui peut encore considérer que l'histoire racontée dans le récit-cadre est biaisée ou inventée.

⁶⁰ J. Derrida, *Spectres de Marx*, op. cit., p.71-72.

qu'ils prennent conscience du risque de prolifération extrême des histoires de fantômes : l'un des participants propose même de les bannir de leurs échanges, car elles menacent de se répandre de manière incontrôlable. La matière spectrale se diffuse donc de la même manière dans les niveaux du récit que dans l'existence des personnages. Dans un cas comme dans l'autre, un récit est à l'origine de cette métalepse : ici, les histoires à dormir debout sur la dame blanche racontées par le vieux jardinier à la jeune fille pourraient en fait être vraies, la possibilité surnaturelle balayée par le médecin comme une histoire à dormir debout pourrait être vraie, cela veut dire que la fiction que les devisants du cadre viennent de se raconter pour se divertir pourrait bien elle aussi devenir vraie. L'histoire racontée dans le récit inséré constitue dès lors une forme de mise en abyme de la fiction elle-même, autre « faire-semblant », et le lecteur ne s'aperçoit que trop tard que cela signifie pour lui que le monde cauchemardesque évoqué par le récit peut se matérialiser dans son monde à lui. À terme, c'est vers nous que le fantôme, et le récit, fait signe : le lecteur semble en effet bien à l'abri de l'autre côté du livre, mais il est en réalité le dernier auditeur de cette fiction où ce que l'on prend pour de simples histoires devient réel et où la possibilité surnaturelle se répand de manière incontrôlable.

Le fantôme de la « Spukgeschichte » illustre donc le principe de la revenance contre la logique de la répétition : il figure un retour qui n'oriente pas le récit vers le passé, mais le fait progresser sur le plan de l'intrigue et sur le plan de la composition du texte, puisque les fantômes pénètrent grâce au récit inséré dans les autres strates de la narration. Ce potentiel métaleptique du fantôme et son lien avec les processus de narration se confirment dans le reste du livre : ainsi que le déclare un récit bien plus connu comme « L'Hôte mystérieux », marqué par une célèbre métalepse centrale où se rejoignent niveau du récit inséré et niveau du récit-cadre, « le surnaturel retombe sur celui qui en parle »⁶¹.

La première phrase des *Frères de Saint-Sérapion* sonnait comme un avertissement : réunis après plusieurs années de séparation, les « frères » ne doivent pas, déclare Lothar, tenter de retrouver avec exactitude leurs réunions passées : « De quelque façon que l'on s'y prenne, impossible de désavouer, impossible de rejeter cette amère certitude : on ne voit jamais, jamais revenir ce qui une fois a été ! »⁶². Cette déclaration est particulièrement étonnante pour un texte peuplé de spectres et qui se présente, on l'a dit, comme une collection d'œuvres déjà publiées capitalisant sur un succès passé qu'il s'agit de réitérer : Andrew Piper remarque que l'idée d'identité est au cœur du terme allemand de *Sammlung* (collection), dont la racine indo-européenne a également donné le terme anglais *same* (même)⁶³. De fait, la figure de la revenance qui est inscrite thématiquement et structurellement dans le recueil est utilisée par Hoffmann, non pour suggérer les idées de permanence ou de retour à l'identité, mais pour montrer que la matière ancienne constitue une possibilité d'agir avec d'autant plus de force dans l'imagination du lecteur : de même que le fantôme se répand dans l'espace ordinaire des personnages pour leur désigner un monde mystérieux, de même *Les Frères de Saint-Sérapion* ne fait pas que se répéter, mais développe une forme plus ample, capable de transcender les limites intrinsèques de la collection et, en définitive, par le biais de la métalepse, de faire advenir le monde de la fiction dans le monde du lecteur.

⁶¹ E. T. A. Hoffmann *Die Serapionsbrüder*, op. cit., p. 124 : « der Vorwurf des unheimlichen Wesens auf die zuruckfalle, die ihm diesen Vorwurf gemacht » ; nous adaptions la traduction de l'édition coordonnée par Albert Béguin (*Id.*, *Les Frères de Saint-Sérapion*, t. 1, op. cit., p. 129).

⁶² E. T. A. Hoffmann, *Les Frères de Saint-Sérapion*, t. 1, op. cit., p. 41 ; *Die Serapionsbrüder*, op. cit., p. 11 : « Stelle man sich auch an, wie man wolle, nicht wegzuleugnen, nicht wegzubannen ist die bittere Überzeugung, daß nimmer – nimmer wiederkehrt, was einmal dagewesen. »

⁶³ A. Piper, *Dreaming in Books*, op. cit., p. 54.