

*Intergénéricité, interdiscursivité, intermatérialité.
Le voyage d'un thème littéraire du Romantisme à la naissance
de la culture de masse.*

Carminella Sipala
Università di Catania

. T. A. Hoffmann *Der Sandmann* in *Nachtstücke*
(*Racconti notturni*), 1815



CONTES
FANTASTIQUES

DE
E.-T.-A. HOFFMANN.

VIII.



PARIS.
Eugène Renduel.
1830.

CONTES
FANTASTIQUES

DE E. T. A. HOFFMANN,

TRADUITS DE L'ALLEMAND

PAR M. LOÈVE-VEIMARS,

ET PRÉCÉDÉS

D'UNE NOTICE HISTORIQUE SUR HOFFMANN,

Par Walter Scott.

TOME VIII.



PARIS.
EUGÈNE RENDUEL,
ÉDITEUR-LIBRAIRE,
RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, N° 22.
1830.

Contes
traduits par
Loève-Veimars

précédés d'une
Notice Historique sur
Hoffmann
par Walter Scott

Théophile Gautier, *Contes d'Hoffman*,
«Chronique de Paris » , 14 Août 1836,–50.

Hoffmann ne s'est pas, il faut le dire, présenté en France avec sa redingote allemande toute chamarrée de brandebourgs et galonnée sur toutes les coutures, comme un sauvage d'Outre-Rhin ; avant de mettre le pied dans un salon, il s'est adressé à un tailleur plein de goût, à M. Loeve-Weimar, qui lui a confectionné un frac à la dernière mode avec lequel il s'est présenté dans le monde et s'est fait bien venir des belles dames. Peut-être qu'avec ses habits allemands il eût été consigné à la porte, mais maintenant que la connaissance est faite et que tout le monde sait que c'est un homme aimable et seulement un peu original, il peut reprendre sans danger son costume national. (Gautier, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Fasquelle, 1883 p. 41)

L'inégalité linguistico-littéraire implique que la valeur littéraire d'un texte – sa valeur sur le marché des biens littéraires – dépende, au moins en partie, de la langue dans laquelle il est rédigé. Cette inégalité a des effets si puissants qu'elle peut empêcher objectivement (ou au moins rendre difficile) la reconnaissance ou la consécration d'écrivains pratiquant des langues dominées.

C'est pourquoi, dans l'univers littéraire mondial, la traduction est à la fois l'une des armes principales dans la lutte pour la légitimité littéraire et la grande instance de consécration spécifique. Pour un écrivain dominé, lutter pour l'accès à la traduction, c'est en effet lutter pour son existence même en tant que membre légitime de la république mondiale des lettres, pour l'accès aux centres, aux instances critiques et consécraatrices, pour être lu par ceux qui décrètent que ce qu'ils lisent vaut d'être lu, etc.

Casanova Pascale,
«Consécration et
accumulation de capital
littéraire», in *Actes de la
recherche en sciences
sociales*, vol. 144,
septembre 2002.
Traductions: les échanges
littéraires internationaux.
pp. 7-20

Le champ littéraire est situé pour Pierre Bourdieu (*Les règles de l'art*, Paris, Éditions de Seuil, 1998) au sein du champ du pouvoir et de l'espace social national qui encadre les deux. La conception nationale est une cible préférée de toutes approches se proclamant d'une ampleur internationale, cosmopolite (« cultural studies », « Kulturwissenschaften », « littérature postcoloniale », « littérature comparée », etc.). Ces conceptions sont aujourd'hui très dominantes tandis que les philologies nationales se retrouvent plutôt dans une situation de défense. Les portes paroles du transnational reprochent à ceux, qui se tiennent ferme au cadre national, un « nationalisme méthodologique » (Ulrich Beck).

La défense d'un recours à un cadre analytique peut s'appuyer d'abord au lien historique qui unit la littérature et la nation. La langue même, les institutions, le marché avec son structure respective des offres et demandes, l'espace social, enfin les traditions et les matériaux littéraires, les mythologèmes, l'inconscient collectif etc., tous ces conditions indispensables d'un champ littéraire sont eux mêmes ancrées dans une référence nationale ou du moins elles se montrent dans une réfraction nationale.

Au lieu de contribuer à ce genre de discours sur la mondialisation ou cosmopolitisme, il faut le déconstruire ou démystifier sociologiquement. En abandonnant la fausse opposition entre l'international et le national, il s'agit de comprendre leur interaction structurelle à travers les luttes nationales des élites qui sont liées à un savoir et un enjeu symbolique. Il se pose donc la question des ressources et des positions hiérarchiques qui permettent aux agents en question de se réclamer de l'universel et de se maintenir dans l'espace international.

Heribert Tommek, *La position du champ littéraire dans le champ du pouvoir et dans l'espace social national. Quelques remarques conceptuelles*, Colloque *Champ littéraire et nation*, 2004

Pascale Casanova (*La République mondiale des lettres*, Paris 1999) a montré dans ses travaux que ces rapports réciproques entre l'enjeu universel et les conditions nationales forment aussi le champ littéraire. La littérature nationaliste se caractérise en règle générale (il y a aussi des cas inverses) par le défaut ou la diffamation des acquisitions des révolutions universelles et autonomes des formes esthétiques, c'est-à-dire par un grand écart à ce que Casanova appelle le « méridien de Greenwich », à savoir le temps indiquant l'état du processus d'autonomisation, le « faire date » dans l'univers littéraire. Cet « indice » du degré d'autonomie est inséparablement lié à l'histoire des champs littéraires dominants et à leur processus des révolutions esthétiques. **Le degré de dominance littéraire dépend pour une grande partie du temps qu'un champ littéraire appartient au champ littéraire mondial. Deuxièmement il dépend des contributions de chaque champ national aux révolutions esthétiques universelles.**

Alors, les analyses des espaces nationaux, qui détiennent des ressources littéraires inégales et hiérarchiques, sont indispensables pour comprendre véritablement le processus de l'unification et également de l'universalisation du champ littéraire mondial. **Il ne s'agit donc pas d'ignorer les enjeux cosmopolites et universels de la littérature, mais au contraire de les mieux comprendre** en les rattachant aux positions sociales qui trahissent des indices et relations structurelles nationales.

Heribert Tommek, *La position du champ littéraire dans le champ du pouvoir et dans l'espace social national. Quelques remarques conceptuelles*, Colloque *Champ littéraire et nation*, 2004

HISTOIRE

D'UN

CASSE-NOISETTE

PAR

ALEXANDRE DUMAS.

Illustré par Bertall.

I



PARIS,

PUBLIÉ PAR J. HETZEL,

RUE MICHELIER, 76. — RUE DE NEMOURS, 10.

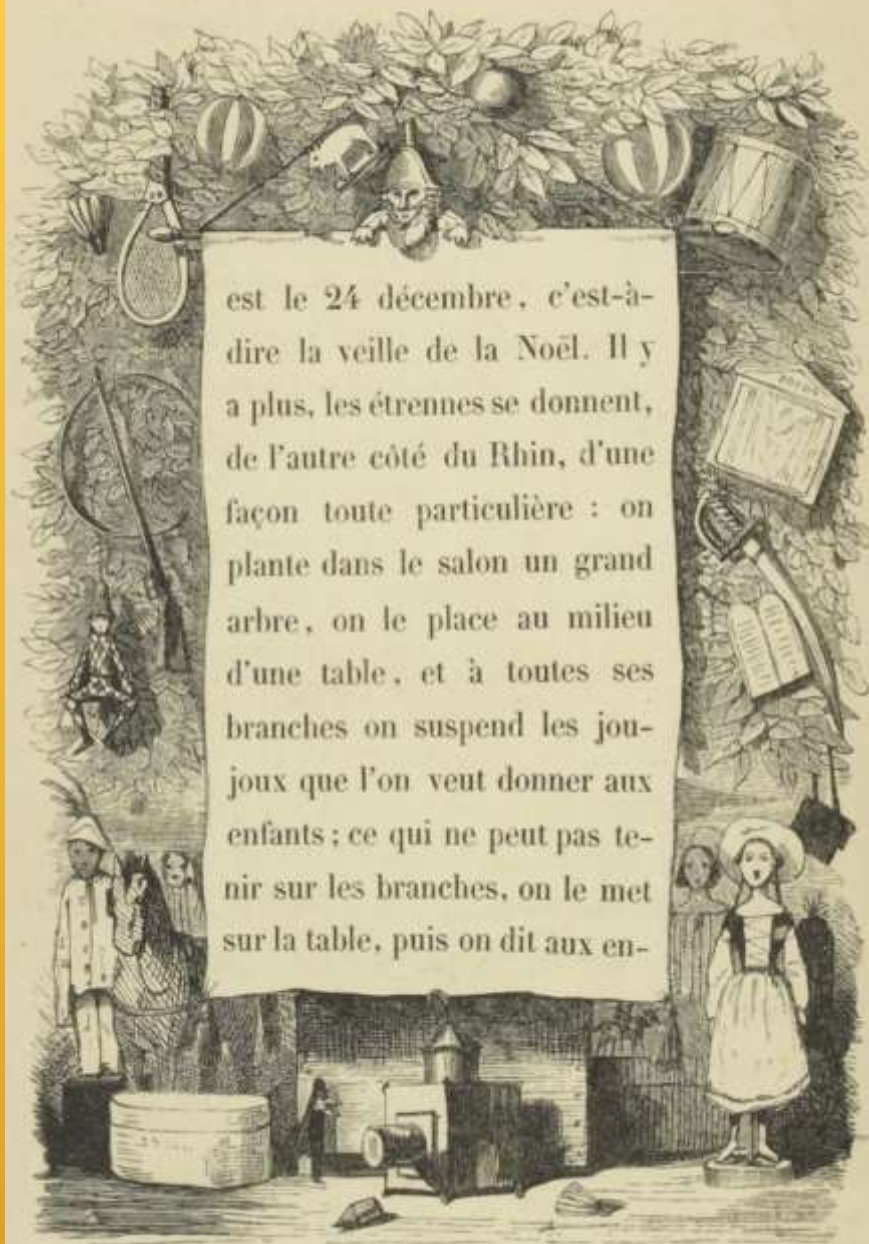
1845

1844

30248-30249

20

HISTOIRE



est le 24 décembre, c'est-à-dire la veille de la Noël. Il y a plus, les étrennes se donnent, de l'autre côté du Rhin, d'une façon toute particulière : on plante dans le salon un grand arbre, on le place au milieu d'une table, et à toutes ses branches on suspend les joujoux que l'on veut donner aux enfants ; ce qui ne peut pas tenir sur les branches, on le met sur la table, puis on dit aux en-

LE THÉÂTRE ILLUSTRÉ



M^{lle} BOSACCHI

(Coppélia.)

Coppélia ou La fille aux yeux d'émail,
ballet en deux actes et trois scènes,
choreographie de Arthur Saint-Léon et
musique de Léo Delibes, inspiré de
L'Homme au sable de Hoffmann,
créé pour l'Opéra Le Peletier de Paris
le 25 mai 1870.

La Poupée de Nuremberg, opéra comique en un acte de Adolphe-Charles Adam, livret de Adolphe de Leuven et Arthur de Beauplan, inspiré de *L'Homme au sable*, créé pour le Théâtre Lyrique de Paris le 21 février 1852.

LA POUPÉE DE NUREMBERG.

OPERA COMIQUE de AD. ADAM.

N°1
à 4 mains
4.50.

N°2
à 4 mains
4.50.

QUADRILLE
POUR LE PIANO, AVEC ACC² de VIOLON, FLÛTE, CORNET ET BASSO, PAR

M. U. S. A. R. D.

PARIS, BRANDUS et C^{ie}, 103, Rue Richelieu

Berlin, Behl et Bock

La Poupée,
opéra comique de Edmond Audran,
livret de Maurice Ordonneau, créé
pour le Théâtre de la Gaîté de Paris
21 octobre 1896.

Conservez la Couverture
PERTOIRE CHODENS THÉÂTRE DE LA GAÏTÉ.
4278

LA POUPÉE

Opéra-Comique
en 4 Actes
et
5 Tableaux


DE
MUSIQUE
DE
MAURICE ORDONNEAU

EDMOND AUDRAN

1896

Partition Chant et Piano
Prix: 20^f net

Copyright by CHODENS 408



*Les Contes d'Hoffmann ,
drame-fantastique*
de Jules Barbier et Michel Carré,
1851, Théâtre de l'Odeon

Jules Barbier (18825-1901)



Jacques Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann*, opéra fantastique en trois actes et un épilogue, créé pour l'Opéra Comique de Paris le 10 febbraio 1881.



«Les yeux seuls lui semblaient singulièrement **fixes et comme morts**: mais plus il regardait à travers la lunette, plus il lui semblait que les yeux d'Olimpie s'animassent de **rayons humides**»

«La main d'Olimpia était **glacée**, et dès cet attouchement, il se sentit lui-même pénétré d'un **froid mortel**. [...] et alors il sentit aussitôt les artères de cette main froide battre avec **violence**, et un sang brûlant circuler dans ces veines **glaciales**»

«des lèvres **glacées** reposèrent sur ses lèvres brûlantes! – La légende de la **Mort Fiancée** lui vint subitement à l'esprit, il se sentit saisi d'effroi, [...] mais [...] dans leurs baisers, ses lèvres semblaient s'échauffer du feu de la vie»

L'homme au sable, trad. Loève-Veimars, 1830

Hoffmann (avec ivresse)
Nicklausse, je suis aimé d'elle!
Aimé! Dieu puissant!^[L SEP]

Nicklausse Par ma foi! si tu savais ce qu'on dit de ta belle!^[L SEP]

Hoffmann Que peut-on dire? quoi?

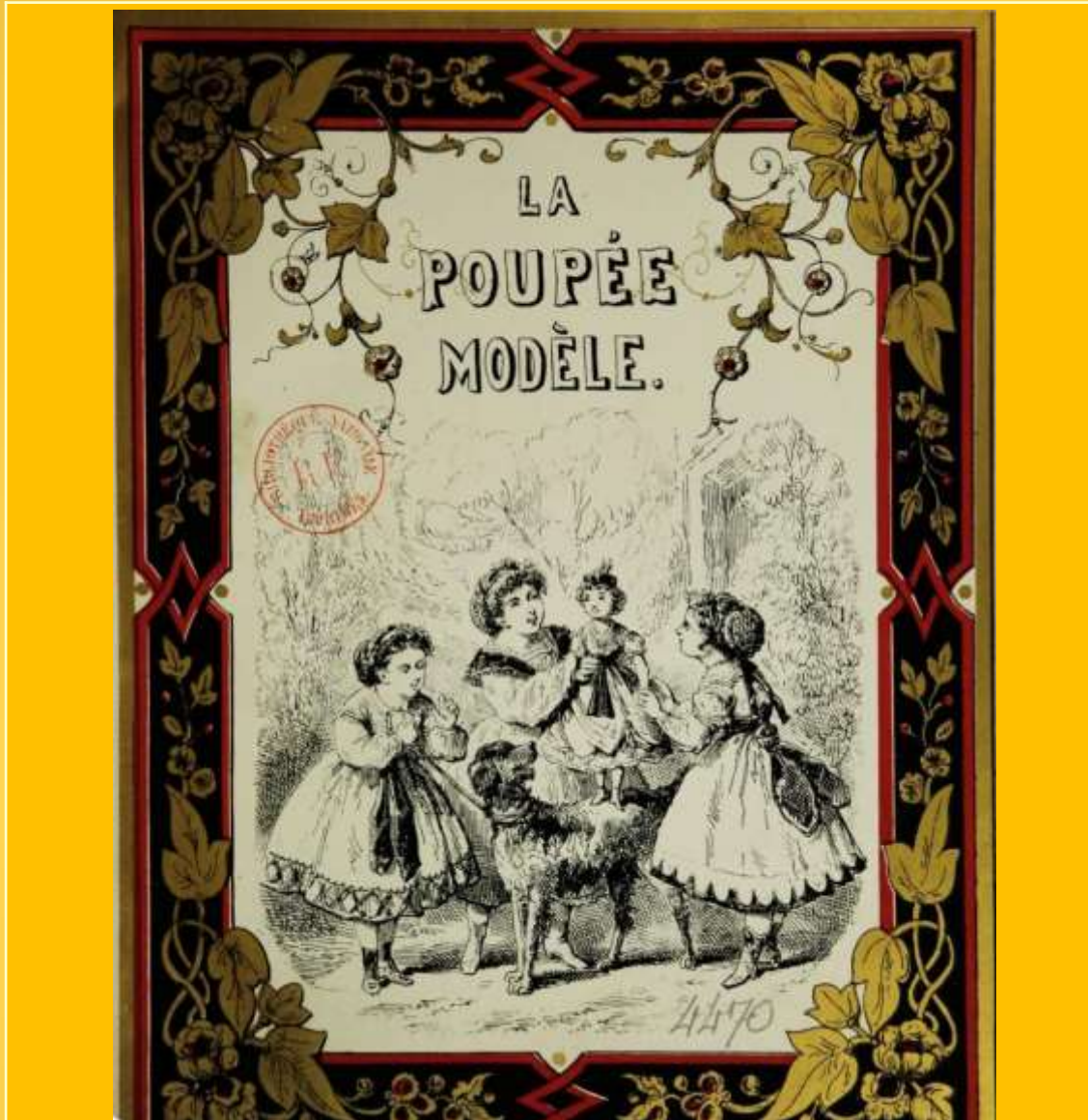
Nicklausse Qu'elle est morte...

Hoffmann Dieu juste!^[L SEP]

Nicklausse ...ou ne fut pas en vie!

Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann*, 1881

Poupées pour la formation et la construction identitaire



V. Hugo, *Les Misérables*, 1862

[Il y avait] une boutique de bibeloterie, toute reluisante de clinquants, de verroteries et de choses magnifiques en fer-blanc. Au premier rang, et en avant, le marchand avait placé, sur un fond de serviettes blanches, une immense poupée haute de près de deux pieds qui était vêtue d'une robe de crêpe rose avec des épis d'or sur la tête et qui avait de vrais cheveux et des yeux en émail. Tout le jour, cette merveille avait été étalée à l'ébahissement des passants de moins de dix ans, sans qu'il se fût trouvé à Montfermeil une mère assez riche ou assez prodigue pour la donner à son enfant. Éponine et Azelma avaient passé des heures à la contempler, et Cosette elle-même, furtivement, il est vrai, avait osé la regarder

Comme les oiseaux font un nid avec tout, les enfants font une poupée avec n'importe quoi. (...)

La poupée est un des plus impérieux besoins et en même temps un des plus charmants instincts de l'enfance féminine. (...)

Une petite fille sans poupée est à peu près aussi malheureuse et tout à fait aussi impossible qu'une femme sans enfants.

À la fin du XIX siècle les politiques industrielles et des questions de psychologie des masses - également liées à l'évolution de la société industrielle - créeront les conditions pour une nouvelle perception de la poupée.

Trois phénomènes seront décisifs

1 . La poupée Jumeau

« Pendant longtemps, tous les jouets vendus en Europe et en France furent fournis par l'Allemagne, mais, peu à peu, les autres pays, et particulièrement la France, se débarrassèrent de cet impôt. La création de l'article dit de Paris, camelote élégante et ingénieuse la plupart du temps, la fabrication des poupées Jumeau, en particulier, permirent de remplacer les produits d'outre-Rhin. Nous y avons gagné à tous les points de vue».

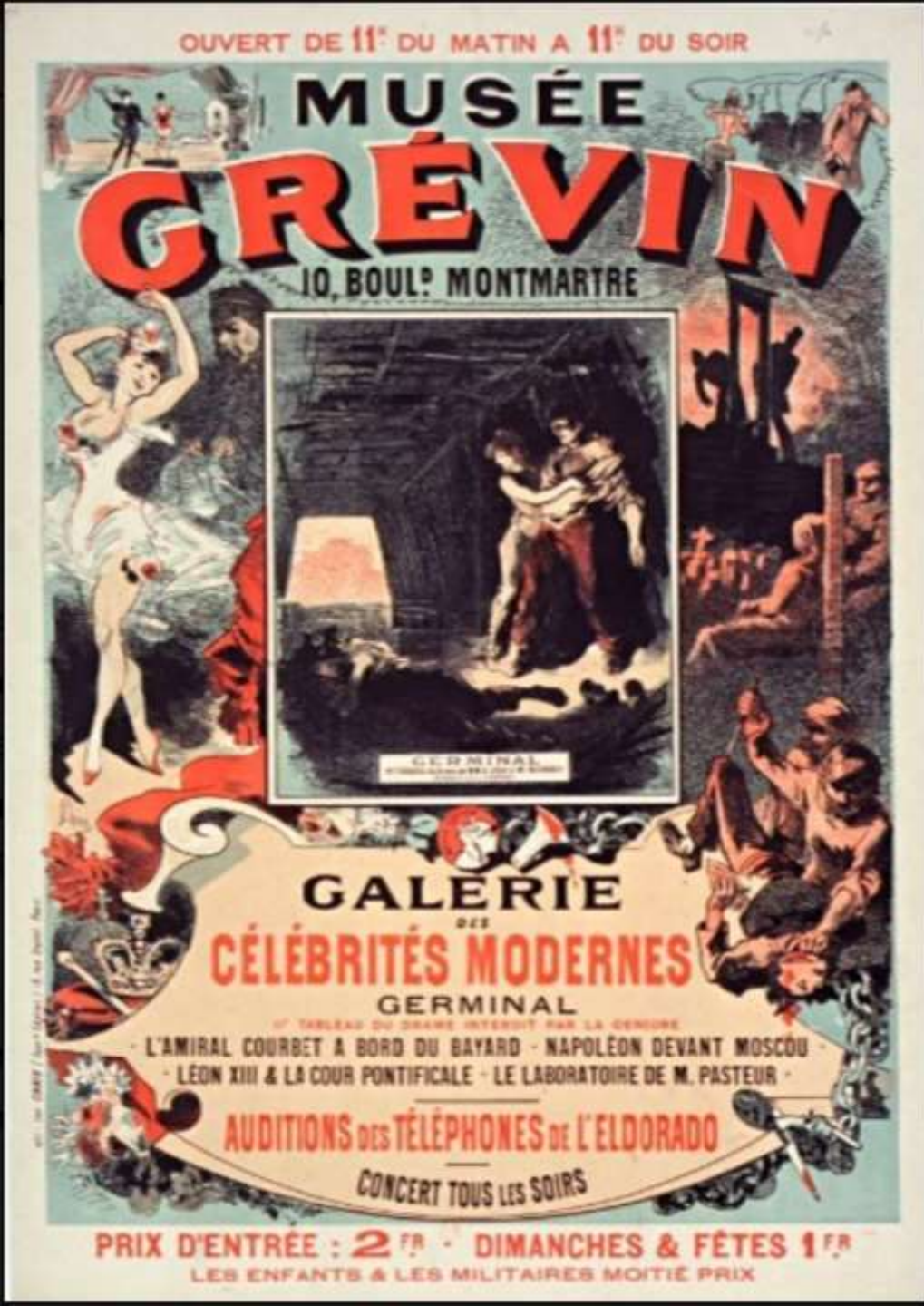
B. Laveau, *La Fabrication des jouets (suite et fin)*, in «La Science illustrée», 320 (13 janvier 1894)



2. Le Musée Grévin

Ouvert au public le 5 juin 1882, ce musée sera «le journal plastique ouvert aux célébrités de tous genres avec cet éclectisme habituel à la presse qui accorde autant de place dans ses colonnes à l'interrogatoire d'un criminel fameux qu'au discours de l'académicien le plus illustre».

«Le Temps» (7 juin 1882)



« mais [au Musée Grévin]

c'est la réalité elle-même qu'il faut reproduire servilement, il faut suivre l'étoffe dans ses moindres ondulations, sinon au lieu d'un élégant officier de cavalerie dont le vêtement moule la taille, on n'a plus que le mannequin dont *on sent le vide sous les raideurs du drap* ».

C'est ce qui est arrivé au musée:
on ne sent point assez les corps sous le vêtements, ce qui leur donne un air étriqué

«Le Temps» (7 juin 1882)



3. La poupée érotique (en cire revêtue de caoutchouc)

DAMES DE VOYAGE

EN CAOUTCHOUC

Complètes, blondes ou brunes au choix.

(Tous les modèles.)

Prix net : 55 francs.

N.-B. — Avec palpitations intérieures : 75 francs.

Il existe des femmes, mais complètes! avec toutes les beautés et toutes les utilités de la femme; des femmes avec la peau qui enfonce et qui revient en place, une langue qui remue et darde cinq minutes, des yeux qui roulent, du poil à se méprendre, la moiteur et la chaleur du reste...

E. Goncourt, J. Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, I, 1851-1865

Grévin lui modela en cire le mannequin et le buste de Lucile, telle qu'on l'avait trouvée – à l'aube –, prostrée sur un divan, les yeux dilatés par les dernières tortures de son mal, blême dans son peignoir de cachemire chiffonné et déchiré au corsage avec des gouttes de sang figé qui rougissaient comme d'un trait de fard les lèvres décolorées. La chambre fut arrangée comme au jour où Lucile était morte. Une lumière incertaine traversait les rideaux tirés. Le lit, qui n'avait pas été défait par la femme abandonnée, s'allongeait comme un grand reposoir (...). Et Lucile apparaissait renversée parmi les coussins du divan, ayant dans sa pose, dans sa pâleur, dans le roidissement de son corps, une illusionnante réalité de mort.

Le comédien la montrait à tous ceux qui venaient chez lui.

René Maizeroy, *La Morte en cire*, in *Celles qu'on aime*, 1883



Et un jour – demain peut-être –
Roquevert vendra tranquillement au
musée Grévin le mannequin en cire,
et l'agonie de Lucile Valois sera
cataloguée parmi les pièces à
sensation, entre le hideux cadavre du
Pecq et les entrechats de la ballerine
Rosita Mauri...

René Maizeroy, *La Morte en cire*, in *Celles qu'on aime*, 1883

Cette chambre est toute bleue comme un ciel sans nuage. Sur la couche en forme de conque, gardée par un Eros de marbre, repose un mannequin de cire revêtu d'un épiderme de caoutchouc transparent. Les cheveux roux, les cils blonds, le duvet d'or de la poitrine sont naturels; les dents qui ornent la bouche, les ongles des mains et des pieds ont été arrachés à un cadavre. Les yeux en émail ont un adorable regard. (...) Un ressort, disposé à l'intérieur des flancs, correspond à la bouche et l'anime.

Ce mannequin, chef d'œuvre d'anatomie, a été fabriqué par un Allemand.



Rachilde, *Monsieur Vénus*, 1884

La comtesse Alice a voulu que tout ne fût mort, lorsque le sourire de Jean de Marval s'est glacé.

Et ne pouvant garder l'esprit, – l'éclair bleu, – la jeune veuve a fait exécuter pour elle un mannequin, un homme de cire, la vivante image du corps disparu. (...) Le mannequin obéit à la moindre pression (...) est une merveille artistique, non point un de ces personnages rigides que l'on voit dans les musées, mais un être avec des yeux qui luisent, une tête qui oscille, des bras qui se tendent.



J.-L. Dubut de Laforest, *Le Consolateur* in *Contes à la Paresseuse*, 1885

L'œil d'Éthal, singulièrement allumé, couve et caresse *les transparences livides et les roses ternis de cette chair factice*. Moi, *cette pâleur jaunie, ces lèvres décomposées et comme durcies, la cernure violacée de ces prunelles vitrifiées* m'angoissent et m'épouvantent; *la sécheresse fluide des petites mains, comme fondues*, me frappe de stupeur; *cette Poupée sent la mort et l'humidité des cryptes*. La somptuosité seule des vêtements m'intéresse; ils sont *devenus* couleur de cuir et d'amadou, à la fois *décolorés et dorés* par les siècles; les broderies de soies *vivent encore* dans le fauve des velours, broderies de soies et de perles où mon regard s'attarde, moins par la richesse qui *persiste* en elles, que pour éviter les *affreuses prunelles immobiles* de mannequin.

Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, 1901



Près de la porte, il l'élevait et me faisait remarquer, *enlinceulée* de serge verte, la châsse de verre où *dormait* sa poupée de cire, «la merveille de Leyde», comme il l'appelait, le *morbide* et fastueux bibelot attifé de vieux brocarts et modelé dans de la cire peinte, dont il me reprochait de ne pas apprécier l'indéfinissable et *pourrissant attrait*. Il écartait doucement un pan de l'étoffe et, me montrant la poupée droite sous ses oripeaux couleur d'amadou, ses cheveux de soie floche en coulée jaune de dessous son béguin de perles: «Ma déesse à moi, ricanait-il, demi-caressant et sournois. (...): *c'est la Mort elle-même, la Mort avec son fard et la transparence de ses décompositions. Notre-Dame-des-Sept-Charognes!* Vous connaissez celle des Sept-Luxures. On ne peut pas toujours adorer celle des Sept-Douleurs».

Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, 1901

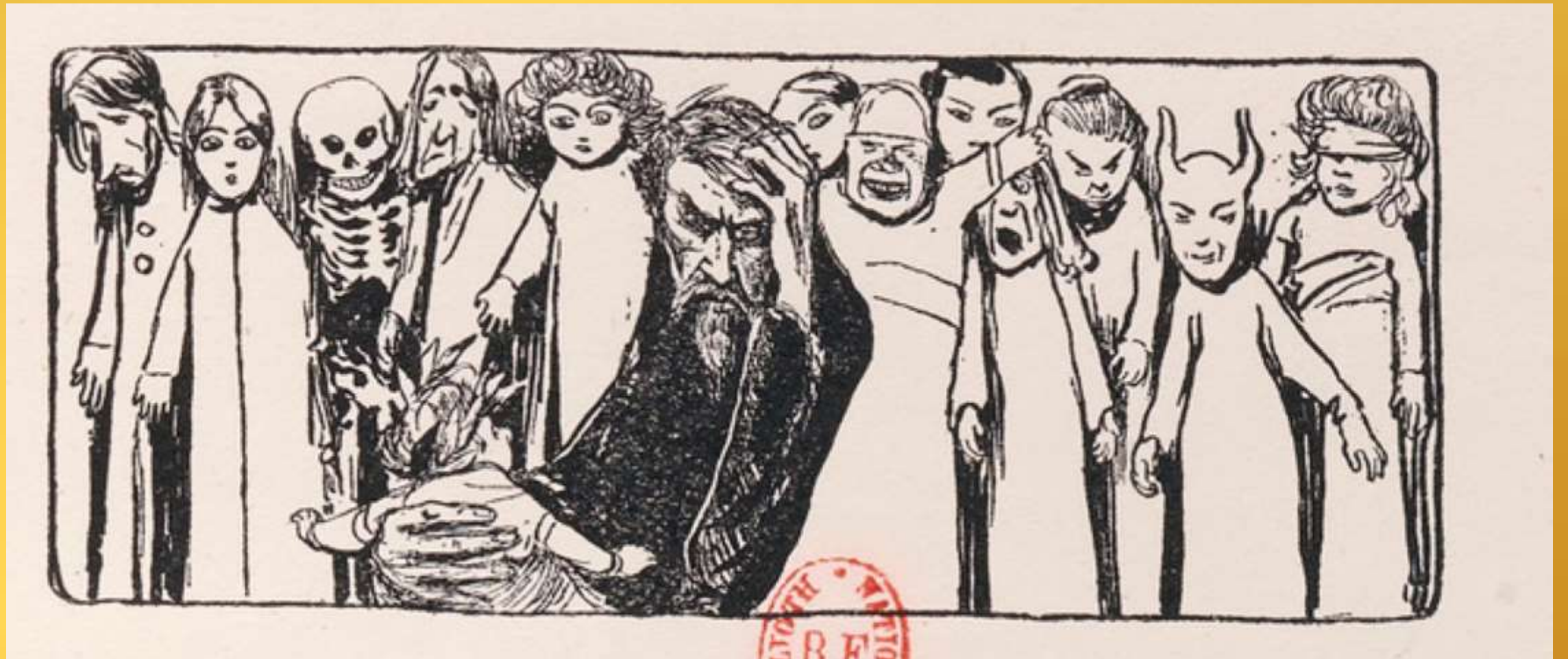
Le « boudoir des mortes » des «nostalgiques poupées»

Jean Lorrain,
Monsieur de Bougreton,
1901





Jean Veder,
*L'homme aux
poupées*
1896



Jean-Louis Renaud, *L'homme aux poupées*, dessins de J. Veder, 1899



Ce qu'il évoque en ces jouets de bois et d'étoffe, ce n'est pas le passé, ce n'est pas l'art, mais quelque chose de plus intime, de plus chimérique aussi. Ce qu'il cherche, c'est une expression de vie derrière le mutisme de leurs faces peintes. Ce qu'il écoute, c'est un battement de cœur au fond de leur boîte creuse. Ce qui le torture, c'est de savoir si rien autre n'émane d'elles que leur odeur de moisi ou colle, quelle est la pensée éternellement la même où s'ensevelit leur esprit...

Jean-Louis Renaud, *L'homme aux poupées*, dessins de J. Veder, 1899

C'est toujours l'angoisse du vide

- de la matière inerte, de l'univers désert, de la boîte creuse, du corps vidé et muet -

et c'est encore la poupée comme *medium* pour remplir ce vide.