

# Monstruosité ? dans *Le Vase d'or* de E.T.A. Hoffmann

Florence Hafner, doctorante

## Introduction

Hoffmann est sans conteste parmi les auteurs indissociables de l'étrange et du fantastique en littérature. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que la critique française l'a consacré en le surnommant le « fantastiqueur » comme l'aime à le rappeler Albert Béguin dans *L'Âme romantique et le rêve*. En ce sens, bien sûr, Hoffmann est l'auteur tout trouvé pour évoquer la monstruosité, lui qui, comme le rappelle Béguin, nous plonge bien souvent dans un « univers spectral, habité par la terreur, les vampires, le crime, la malédiction héréditaire<sup>1</sup> ». Monstruosité il est vrai, au sens moderne du terme : est monstrueux ce qui suscite la crainte et la répulsion.

Mais, paradoxalement, ce n'est pas tout à fait de cet Hoffmann-là, ni uniquement de cette monstruosité-là dont je souhaite parler aujourd'hui. Car si le fantastiqueur exploite presque systématiquement la thématique du monstre dans son acception moderne, la lumière est néanmoins rarement présente, même dans les contes les plus merveilleux. Je pense notamment au *Magnétiseur* ou au *Sandmann*. *Le Vase d'or* nous semble en effet particulièrement intéressant pour évoquer la monstruosité car c'est véritablement dans ce conte que la monstruosité est plurielle. Nous aurons l'occasion de revenir sur les différents aspects du monstre par l'analyse de nombreux exemples avant de conclure sur cette question de la monstruosité dans l'œuvre.

## Qui est Hoffmann ?

Après cette entrée en matière, rappelons brièvement qui est Hoffmann. Successeur de Goethe bien qu'il meure avant lui, Hoffmann a vécu entre la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Juriste pour gagner sa vie, il se passionne pourtant depuis toujours pour l'art, notamment la littérature romantique, le dessin et surtout la musique. C'est d'ailleurs sa passion pour Mozart qui l'a conduit à changer son troisième prénom. Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann choisira pour nom de plume celui de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Son grand rêve est de se faire connaître pour ses pièces pour orchestre mais c'est

---

<sup>1</sup> E.T.A. Hoffmann, *Contes – Fantaisies à la manière de Callot*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, *Le Vase d'or*, p. 401.

pourtant (et à son grand dam) avec la littérature et en particulier le conte qu'il trouve la consécration, en Allemagne d'abord, puis à titre posthume en France. Pourtant, ses succès littéraires ne lui permettent pas de vivre de sa passion et c'est toujours chichement qu'il doit se contenter de vivre. Hoffmann ne peut d'ailleurs même pas se rendre aux obsèques de sa propre fille, n'ayant pas les moyens de voyager jusqu'en Pologne à ce moment-là. Le peu d'argent qu'il gagne, Hoffmann le dépense en soirées arrosées de punch avec ses amis. Y participent notamment La Motte-Fouqué ou encore Chamisso (l'auteur de *L'Étrange histoire de Peter Schlemihl*). Il s'éteindra finalement en 1822, de la syphilis, et dans une relative pauvreté.

## Présentation rapide du conte

C'est pendant la campagne d'Allemagne de Napoléon (et notamment la défaite allemande de Dresde) que Hoffmann écrit le conte. Il y voit une motivation supplémentaire pour l'écrire, trouvant refuge dans un monde idyllique pendant des heures sombres. Dans une lettre adressée à son éditeur Kunz et datée du 19 août 1813, il écrit : « *Es ist, als schlösse ich mir ein wunderbares Reich auf, das aus mein[em] Innern hervorgehend und sich gestaltend mich dem Drange des Äußern entrückte*<sup>2</sup> / C'est comme si j'ouvrais les portes d'un royaume merveilleux, issu de moi-même, et qui s'avère me soustraire à l'attraction de l'extérieur<sup>3</sup>. »

Le conte est ensuite publié fin 1814 dans le deuxième tome des *Contes à la manière de Callot*, premier recueil par lequel l'auteur acquiert une certaine notoriété. Hoffmann s'y inspire librement du célèbre dessinateur et graveur du XVII<sup>e</sup> siècle, Jacques Callot, célèbre pour la qualité de son eau-forte précise et riche en détails. C'est bien sûr le caractère fantaisiste de son œuvre qui séduit tout particulièrement Hoffmann.

*Le Vase d'or* est divisé en douze « *Vigilien* », douze « veillées » qui retracent l'initiation d'un jeune homme qui va peu à peu (et non sans mal) quitter le monde rationnel et trivial du quotidien pour rejoindre le monde merveilleux de la nature. En voici un rapide résumé.

Le jeune étudiant Anselme n'a vraiment pas de chance. Après avoir renversé les pommes d'une vieille femme inquiétante au marché et perdu tout son argent pour la rembourser, il se rend désespéré sur les bords de l'Elbe au pied d'un sureau et broie du noir. Au bout de quelques instants, il lui semble que la nature l'appelle et trois serpents d'or vert apparaissent et le charment de leur voix enchanteresse. Anselme est frappé en particulier par celle qu'il appelle Serpentine dans les yeux de laquelle il se perd. On apprendra que les serpents sont les trois

<sup>2</sup> E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier : Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/Main, 2006, „Der Goldene Topf, Entstehung und Selbstzeugnisse“ (p. 745-754), p. 748.

<sup>3</sup> Traduction personnelle.

filles de l'archiviste Lindhorst qui a pour véritable nom Salamandre et qui les a conçues avec un serpent issu d'une rose, conception qui lui a valu d'être déchu de l'Atlantide. Le paradis est encore accessible pour les trois filles si elles parviennent à séduire un mortel sous leur forme animale et si l'amour de ce dernier est suffisamment pur. Lindhorst engage Anselme en tant que copiste chez lui. Ce dernier y découvre un univers magique où les plantes et les animaux parlent. Lindhorst lui promet la main de Serpentine et le vase d'or (sa dot) si son amour tient bon face aux tours que lui réservent les forces du mal. Une lutte va s'engager car la fille d'un ami, Véronique, est tombée amoureuse d'Anselme et se voit déjà l'épouser, rêvant à un futur de conseillère aulique<sup>4</sup> puisqu'elle a entendu dire qu'Anselme avait des chances de le devenir un jour. Quand elle apprend qu'il est amoureux d'une autre, elle se rend chez une sorcière qui lui promet son soutien. Grâce à ses sortilèges, elle parvient à détourner Anselme de son amour pour Serpentine à tel point qu'il se demande s'il n'a pas tout bonnement rêvé ce qui lui est arrivé. Son travail chez l'archiviste n'a plus rien de merveilleux et il renverse même de l'encre sur un manuscrit. La punition ne se fait pas attendre. Il se retrouve enfermé dans un flacon sur une étagère de la maison. Il assiste alors impuissant à un combat entre la sorcière qui est venue pour voler le vase d'or et l'archiviste qui sort victorieux du combat. Lindhorst conçoit qu'Anselme a failli à cause des envoûtements de la sorcière et le pardonne. Il lui offre la main de sa fille et Anselme et Serpentine se marient dans l'Atlantide, ce monde céleste dont Lindhorst avait été déchu. Même Véronique se remet de son échec puisqu'elle épouse un autre personnage du conte et devient la femme d'un conseiller aulique.

---

<sup>4</sup> Conseiller de la cour supérieure de l'Empire germanique du XVI<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle, à laquelle tous les sujets de l'empire pouvaient en appeler en dernier ressort.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Jacques Callot, *La Tentation de Saint-Antoine* (deuxième version), 1635.

## Monstruosité(s) ? dans *Le Vase d'or* : deux mondes qui s'opposent

Penchons-nous donc à présent sur cette question de la monstruosité, ou devrait-on dire *des* monstruosités dans *Le Vase d'or*. Se rapprochant du mythe dans ce conte des temps modernes, Hoffmann démiurge crée un monde dans lequel deux puissances s'opposent : celle du rêve, de la foi en l'Atlantide et ses merveilles<sup>5</sup>, et celle du réel qui n'hésitera pas à faire pourtant appel aux ennemis jurés de la Salamandre pour faire vaciller la foi d'Anselme en Serpentine. Nous verrons qu'à leur manière chacune de ces deux puissances a sa part de monstruosité. Nous tenterons ensuite de statuer sur l'identité du véritable monstre.

<sup>5</sup> Pour Hans-Joachim Mähl, dans *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, « l'Atlantide signifie ici la Vie dans la poésie ».



## Séduction d'un monde merveilleux et inquiétant. Monstruosité ?

Monstruosité et monstre viennent tous deux du mot latin *monstrum*. En consultant le *Dictionnaire étymologique de la langue latine* d'Ernout et Meillet, on apprend qu'à l'origine *monstrum* signifie « signe envoyé par les dieux », « prodige » puis « objet ou être de caractère surnaturel ». En ce sens, il n'est pas nécessaire que la chose prodigieuse soit effrayante pour qu'elle soit monstrueuse. Bien qu'on comprenne le glissement ultérieur du sens : ce que nous ne comprenons pas est, bien souvent à nos yeux, inquiétant.

Serpentine et son père l'archiviste, par leur caractère divin (immortalité, communion avec la nature) mais aussi par leurs pouvoirs sont donc des monstres au sens de prodige.

Ce qui n'empêche pas la Salamandre de susciter l'effroi d'Anselme. Car c'est bien « un sentiment d'horreur<sup>6</sup> » qu'il ressent en observant le « visage tanné de rides et squelettiques<sup>7</sup> » du vieux nécromant :



Zeichnung von Karl Staudinger (1947)

Mais il n'est pas non plus dépourvu de séduction, car lorsqu'Anselme croit voir les pans de son manteau se déployer et battre l'air comme deux ailes gigantesques, c'est « tout ébahi » qu'il le suit du regard, croyant « assister à l'essor irrésistible d'un oiseau immense »<sup>8</sup>

Mais c'est sans conteste Serpentine qui représente le véritable prodige, la véritable séduction de l'inconnu. Celle qui va lui permettre de renoncer au réel pour pouvoir vivre pleinement dans la poésie<sup>9</sup>.

C'est elle qui sous la forme d'un petit serpent d'or vert apparaît la première à Anselme :

<sup>6</sup> E.T.A. Hoffmann, *Contes – Fantaisies à la manière de Callot, Le Vase d'or, op. cit.*, p. 277-278.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Dernière phrase du conte, prononcé par l'archiviste : « La béatitude d'Anselme, qu'est-elle après tout, sinon la vie dans la poésie, à qui est révélé le plus profond mystère de la Nature, la sainte et universelle Harmonie ? »

Il percevait d'étranges bruissements, comme des crissements. Cela montait de l'herbe tout près de lui pour se glisser dans les branches et les feuilles du sureau [...]. Ce fut ensuite comme des chuchotements et des murmures.

Puis plus loin :

[il] entendit à nouveau le tintement des clochettes et aperçut un serpent qui abaissait vers lui sa petite gueule. Une décharge électrique ne l'eût pas fait frémir davantage et il sentit un tremblement au plus profond de lui-même ; mais, ayant levé ses regards éperdus, il reçut le choc de deux yeux splendides au bleu profond, empreints d'une nostalgie tellement indicible qu'il fut pénétré d'une émotion inconnue<sup>10</sup>.

L'érotisme entre l'homme et l'animal est déjà palpable lors de cette rencontre pour le moins irréaliste. Tout se passe comme si Anselme, dès le début, avait très bien compris qu'il ne s'agissait pas d'un simple serpent. On trouve une information intéressante à ce sujet à l'article « Couleuvre » du *Dictionnaire du symbolisme animal* de Jean-Paul Clébert, ce terme de couleuvre ayant en effet été employé dans plusieurs traductions : « Comme tous les reptiles, elle est associée dans les bestiaires à la femme, aux trésors et à la connaissance des choses cachées<sup>11</sup>. »

Et c'est bien là ce que représente Serpentine pour Anselme. Elle est la femme représentant la voie de la connaissance des choses cachées, des choses perdues de l'âge d'or auxquelles le poète cherche à accéder et auxquelles Anselme va être initié. Ces « trésors » qu'elle recèle sont quant à eux symbolisés par sa dot, le vase d'or.

Et c'est bien sous forme humaine qu'elle lui apparaît enfin lorsqu'il accepte de travailler pour le compte de l'Archiviste :

Il n'en pouvait plus croire ses yeux : une jeune fille d'une merveilleuse beauté venait à lui et ses regards, empreints d'une ineffable nostalgie, avaient le même bleu sombre que les yeux qui veillaient au plus profond de son âme. [...] Elle était maintenant assise avec lui dans le fauteuil, l'embrassait et le serrait contre elle ; et lui, aspirant le souffle de ses lèvres sentait la chaleur magnétique de son corps le pénétrer<sup>12</sup>.

Le monstre ne semble donc pas si différent de l'homme. Cette « ineffable nostalgie », ils la partagent. C'est la nostalgie de l'Atlantide, la nostalgie de l'âge d'or perdu, par l'humanité mais aussi pour la pauvre Serpentine qui en demeure cependant la clef.

Dans « Pour un mythe romantique du récit poétique », Montandon note lui aussi :

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 248

<sup>11</sup> Jean-Paul Clébert, *Dictionnaire du symbolisme animal : bestiaire fabuleux*, Paris, Albin Michel, 1971, art. « Couleuvre », p. 136.

<sup>12</sup> E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'or*, *op. cit.*, p. 318-319.

Le serpent chanteur et enchanteur renvoie à Mélusine, à la séductrice, à la nymphe des eaux, à la douce sirène. Emblème du mystère, de la vie et de l'âme, ce serpent vert a des yeux bleus, couleur romantique, [...] couleur aussi de la fleur de l'Inde, le lotus, cher aux théosophes et aux adeptes de la métempsychose. Anselme cède aux charmes de cette figure<sup>13</sup>.

## Véritable monstruosité, celle du réel qui s'oppose à Anselme

Après ce constat que la merveille est monstre ou plutôt que le monstre est merveille, penchons-nous sur les autres formes de monstruosité du *Vase d'or*.

C'est paradoxalement le monde des rationalistes que Hoffmann exècre et qu'il appelle philistins qui va devoir user de la magie en laquelle il ne croit pas pour persuader Anselme que ce monde du rêve n'existe pas.



Lithographie von Karl Thylmann (1913)

Ils ont pourtant tout tenté pour détourner Anselme de son attirance pour la merveilleuse Serpentine. Usant continuellement du même argumentaire rationnel, ils en reviennent toujours à remettre en doute la santé mentale du jeune Anselme. « Ce monsieur ne jouit sans doute pas de tous ses esprits<sup>14</sup> », dira une « honnête bourgeoise ». Et plus loin, « [Il] doit avoir perdu la tête<sup>15</sup> ». Le sous-directeur Paulman qui espère bien faire réussir un jour Anselme en politique s'inquiète lui aussi de l'attitude pour le moins étrange du jeune étudiant : « Rêver, rêver les yeux ouverts, c'est, mille excuses ! la conduite d'un fou à lier<sup>16</sup> ! » Lorsqu'il ne s'agit pas de le faire passer pour un fou, c'est l'abus d'alcool qui devient responsable de son étrange conduite : « tout votre mal est d'avoir bu plus que de raison<sup>17</sup> », lui dit-on par exemple. Enfin Véronique, si elle ne croit pas en la folie d'Anselme, n'adhère pourtant pas davantage à l'existence de ce que le jeune homme croit avoir vu : « Il croit être resté éveillé. En réalité, il a bel et bien dormi sous le bureau, et il a rêvé toutes ces absurdités dont il a la tête encore farcie<sup>18</sup>. »

<sup>13</sup> Alain Montandon, « Pour un mythe romantique du récit poétique : Hoffmann et le Vase d'Or », in Véronique Gély Ghedira, *Mythe et récit poétique*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, 1999, p. 79.

<sup>14</sup> E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'or*, op. cit., p. 250.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 255.

Ce rejet de l'imaginaire par la société, Alain Montandon l'explique très bien dans son article, « Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann » : « L'artiste est un aliéné, non seulement parce qu'il s'oppose aux normes et aux valeurs de la société, mais aussi parce qu'il méconnaît la dualité de l'idéal et du réel, de l'imaginaire et de la réalité<sup>19</sup>. » C'est précisément ce qu'on reproche à Anselme, de ne pas faire la distinction entre onirique et réel.

Et il y a en effet tout une école d'analystes (notamment Auhuber et Loquai), héritière d'une lecture médicale et psychopathologique de la littérature, qui va considérer qu'Anselme est fou ou en tout cas rêve d'une Atlantide qui n'existe pas réellement dans le récit. Certes, à chaque fois qu'Anselme voit ou croit voir Serpentine, dès qu'elle disparaît, c'est comme s'il se réveillait d'un profond sommeil. Preuve en est cet exemple juste après qu'Anselme a cru voir dans le vase d'or sa chère Serpentine : « Anselme eut l'impression de sortir d'un rêve<sup>20</sup>. » Ou encore : « Il sentit sur ses lèvres la brûlure d'un baiser et eut l'impression de s'éveiller d'un rêve profond<sup>21</sup>. »

Le prodige ne serait-il qu'un mirage ? Certains s'accordent pour voir dans le merveilleux du conte des manifestations du rêve, de l'alcoolisme ou de la folie d'Anselme qui finirait par se jeter dans l'Elbe à la fin et rejoindre l'Atlantide, sous les eaux...<sup>22</sup> Il ne nous semble pas nécessaire de trancher sur cette question. Là où certains cherchent à réinterpréter la littérature à des fins scientifiques, ne peut-on pas simplement nous laisser séduire par la part de mystère qu'Hoffmann, héritier du *Serpent vert*<sup>23</sup> de Goethe, a délibérément distillé dans le conte ?

Voyons maintenant comment le personnage de Véronique va être l'élément déclencheur de l'entrée du merveilleux dans la sphère pourtant bien rationnelle du réel.

<sup>19</sup> Alain Montandon, « Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann », in revue *Romantisme* (éd. Armand Colin), « Écriture et folie », n° 24, 1979, p. 10.

<sup>20</sup> E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'or*, op. cit., p. 298.

→ « *Anselmus erwachte wie aus einem Traum* », *Fantasiestücke in Callot's Manier*, „Der Goldene Topf“, p. 272.

<sup>21</sup> E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'or*, op. cit., p. 325.

→ « *Ein Kuß brannte auf seinem Munde, er erwachte wie aus einem tiefen Traume, Serpentina war verschwunden, es schlug sechs Uhr* », *Fantasiestücke in Callot's Manier*, op. cit., „Der Goldene Topf“, „Der Goldene Topf“, p. 292.

<sup>22</sup> « Neben diese das traditionelle Deutungsmuster wesentlich präzisierende Interpretation wurde im letzten Jahrzehnt eine Deutung gestellt (Auhuber, Loquai u.a.m.), die von einem ganz anderen Ansatz ausgeht: von der medizinischen und psychopathologischen Fachliteratur der seit (v. a. Reil, Vincenzo Chiarugi), anhand derer gezeigt wird, wie genau die Entwicklung von Anselmus den dort geschilderten typischen Stationen des Wahnsinns nachgebildet ist. » in E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier*, op. cit., „Der Goldene Topf“: Gattung, Struktur, Aspekte der Deutung, p. 770.

<sup>23</sup> *Le Serpent vert*, publié sous le titre allemand *Das Märchen* (le conte) en 1795, est le seul conte connu de Goethe. Dans ce conte allégorique, deux mondes sont séparés par un fleuve que l'on ne peut traverser qu'en marchant sur le serpent une fois par jour à midi. Mais les personnages ne cessent de répéter que les temps sont révolus, quelque chose d'immuable est en train de changer sous leurs yeux : un temple va sortir de terre, deux amants maudits vont enfin être réunis et devenir roi et reine, et le serpent va faire le sacrifice de sa personne pour devenir un pont permanent entre les deux rives. Les interprétations du conte sont nombreuses, sans qu'on puisse pour autant être en mesure de trancher véritablement sur ce qu'a voulu dire l'auteur.



## La sorcière

Si les contes ont pour habitude d’user des mêmes codes et des mêmes figures, l’un des leitmotivs par excellence est bien sûr celui de la sorcière. *Le Vase d’or* l’exploite lui aussi. La sorcière de ce « conte des temps modernes » se retrouve ici adjuvante<sup>24</sup> du personnage de Véronique, pourtant bien ancré dans le monde réel et rationnel mais bien décidé à conquérir le cœur d’Anselme.

Concours de circonstances comme il en va toujours dans les contes, la sorcière que Véronique décide de consulter pour parvenir à ses fins n’est autre que la vieille femme effrayante dont Anselme avait renversé les pommes au début du conte. Celle-ci l’avait alors insulté en hurlant des phrases incompréhensibles. C’est aussi elle dont le visage était apparu à Anselme dans le heurtoir de l’archiviste, image terrifiante qui avait fait s’évanouir le pauvre Anselme.

Mais lorsqu’il voulut le saisir, au moment où le dernier coup de midi, ébranlant l’air de ses larges vibrations, sonna au clocher de Sainte-Croix, la figure de métal lança une hideuse fantasmagorie d’éclairs bleuâtres et grimaça un effrayant rictus. Malheur ! c’était la fruitière de la Porte Noire ! Ses chicots pointus s’entrechoquaient dans sa bouche flasque et au milieu de ces craquements grinçait une effroyable voix de crécelle : « Imbécile ! imbécile ! Attends un peu, va ! pourquoi courais-tu si fort ? Imbécile ! » Terrifié, Anselme tituba<sup>25</sup>. »

C’est donc – par hasard – cette même vieille femme que Véronique décide, sur les conseils d’une amie, de consulter pour en savoir plus sur les sentiments d’Anselme à son égard. La vieille femme se découvre alors une caricature de sorcière digne des contes de Grimm les plus effrayants.

[U]ne grande matrone efflanquée, attifée de hardes malpropres [...]. Un muflé branlant de ganache, une mâchoire édentée, que masquait un grand nez bicornu en bec d’aigle, grimaçait un hideux rictus et des yeux de chat dardaient des éclairs derrière de grosses lunettes. Une crinière de cheveux sales et drus s’échappait du fichu bariolé qui lui entourait la tête, et des cicatrices de



Jacques Callot, *Invidia*, 1618.

<sup>24</sup> Terme provenant du schéma actantiel théorisé par Algirdas Julien Greimas.

<sup>25</sup> E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d’or*, *op. cit.*, p. 261.

brûlures récentes, qui barraient la joue gauche et le nez, achevaient de rendre monstrueux<sup>26</sup> ce faciès horrible<sup>27</sup>.

C'est ici par la caricature qu'on perçoit toute la distanciation ironique d'Hoffmann. L'auteur tourne sa description au ridicule en accumulant les figures d'animalisation du personnage.

Après l'animalité de la sorcière, voyons maintenant le véritable bestiaire qui l'entoure. C'est toute une ménagerie qui s'agite autour de la sorcière. Là où Salamandre est entourée de magnifiques perroquets doués de parole, le bestiaire de la sorcière est autrement plus effroyable :

Un déchaînement diabolique de cris, de miaulements, un vacarme étourdissant de croassements et de piaulements les accueillirent. « Silence, vermine ! », hurla la vieille en donnant un coup de poing sur la table. Les macaques s'agrippèrent au baldaquin en piaulant, les cochons d'Inde disparurent sous le poêle, et le corbeau alla se percher sur le miroir. Il n'y eut que le matou noir, manifestement insensible aux injures, à rester tranquillement sur le fauteuil rembourré où il avait sauté en entrant<sup>28</sup>.

Bien plus que les animaux en soi, c'est leur nombre et le vacarme qu'ils produisent qui crée ici le sentiment de monstruosité. C'est par la figure de l'accumulation par l'énumération de tout ce monde, que Hoffmann crée cet effet. On notera aussi que, parmi les animaux qui accompagnent la sorcière, les plus stéréotypés sont présents : le corbeau et le chat.

Plus loin, c'est le mélange entre l'animal et l'humain qui crée la monstruosité : « Soudain, un bruissement d'ailes glissait d'en haut et d'horribles chauves-souris à face humaine, qu'un atroce rictus défigurait, voletaient en tous sens<sup>29</sup>. » Là où la sorcière avait des aspects animaux, ce sont maintenant ses animaux qui ont des aspects humains. Mais bien loin de les rendre attachants, au personnage comme au lecteur, cela ne fait qu'accroître la vision d'horreur de Véronique, répondant aux deux sens du mot « monstrueux » : ce qui est a-normal (ici contre-nature) et ce qui suscite l'effroi.

Autre vision d'horreur que nous pouvons évoquer au passage, celle qui succède à l'apparition du visage de la sorcière dans le heurtoir. Anselme, choqué, chancelle et tente de se retenir au cordon de la sonnette. Mais celui-ci, grâce aux pouvoirs de la vieille, va subir une terrifiante transformation, se déroulant en un « monstrueux serpent blanc<sup>30</sup> » qui va le serrer de ses anneaux jusqu'à ce que ses os se retrouvent « broyés » et que le sang « gicle de ses veines<sup>31</sup> ».

<sup>26</sup> En allemand „zum grässlichem erheben“, susciter l'horreur.

<sup>27</sup> E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'or*, op. cit., p. 288.

<sup>28</sup> *Idem*.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>30</sup> En allemand « Riesenschlange », serpent géant.

<sup>31</sup> E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'or*, op. cit., p. 261.

Malgré l'horreur que peut susciter un tel passage et qui dénote ici la fascination d'Hoffmann pour la noirceur et le macabre de certains contes allemands, on constate que son second degré revient vite à la charge, et la monstruosité se voit de nouveau affublée d'attributs ridicules :

« Lumière ! Lumière donc ! mon garçon ! » ordonna-t-elle de sa voix glapissante. Véronique vit alors devant elle des éclairs bleuâtres zigzaguer en tous sens : c'était les cabrioles du chat qui, dans un crépitement d'étincelles, lançait des lueurs phosphorescentes et dont les horribles miaulements de peur lui parvenaient dès que la tempête se relâchait un instant<sup>32</sup>.

Même le chat a peur des agissements de la sorcière et se retrouve relégué au rang de lampe-torche pour éclairer sa maîtresse de ses cabrioles phosphorescentes. Le contraste avec la scène du serpent blanc est saisissant.

## De l'anti-héros au véritable héros

Anselme, lui, ne reverra plus ni la sorcière ni sa ménagerie jusqu'à l'épisode du combat final entre celle-ci et l'Archiviste. Ce passage est primordial à la fois pour le personnage d'Anselme et pour le lecteur. C'est en effet à ce moment précis que le personnage choisit véritablement son camp et se révèle courageux :



Zeichnung von Richard Teschner (1913)

Écoute bien, vieille sorcière, et abandonne tout espoir ! Ton pouvoir, je le défie. J'aime et n'aimerai que Serpentine. Je ne veux pas revoir Véronique. C'est par toi, maquerelle qu'elle m'a poussé au mal. Si Serpentine ne peut m'appartenir, plutôt mourir de douleur et de désespoir ! Hors d'ici, au diable ! Ordures<sup>33</sup> !

C'est véritablement ici qu'Anselme fait le pas qu'il lui restait pour embrasser pleinement son rôle de héros. C'est par la parole, libératrice, qu'il fait le saut dans l'imaginaire qui le lie à Serpentine. Il n'y a plus de retour en arrière et plus aucune possibilité d'interaction avec le monde rationnel de la famille Paulmann et du conseiller Heerbrand. Il tient enfin tête au personnage de la *Äpfelweib*, la « vieille aux pommes », qui le terrorisait au début du conte. Il a achevé son initiation et combattu les terreurs qui le rongeaient.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 344.

Enfin, ce sont les forces du *Bien* qui triomphent des forces du *Mal*. Comble du ridicule pour la sorcière, elle se transforme en betterave :

Dicker Qualm strömte da empor wo die Alte zur Erde niedergestürzt unter dem Schlafrock gelegen, ihr Geheul, ihr entsetzliches schneidendes Jammergeschrei verhallte in weiter Ferne. Der Rauch, der sich mit durchdringendem Gestank verbreitet, verdampfte, der Archivarius hob den Schlafrock auf und unter demselben lag eine garstige Runkelrübe<sup>34</sup>.

De la place où la vieille s'était écroulée sous la robe de chambre, s'élevèrent d'épais tourbillons de fumée : ses hurlements et ses lamentations bestiales se perdirent dans le lointain. La fumée, qui avait tout imprégné d'une puanteur suffocante, se dissipa finalement ; l'Archiviste ramassa sa robe de chambre, qui ne recouvrait plus qu'une betterave hideusement rabougrie<sup>35</sup>.

Encore une fois, ce conte des temps modernes se joue des codes du genre en transformant le cadavre de l'être monstrueusement effrayant en vulgaire racine rabougrie. C'est encore ici le ridicule qui l'emporte.

## Conclusion

Hoffmann joue finalement sur la notion de monstre dans *Le Vase d'or*. Les monstres semblent omniprésents bien qu'à différentes échelles et sous différents aspects. Monstre au sens ancien de prodige par le recours du conte au merveilleux et à la féerie. Serpentine est un monstre en tant qu'elle est une *apparition* dans le monde réel. Monstre qui suscite l'effroi par l'emploi qu'Hoffmann fait des stéréotypes inquiétants du conte tels que la sorcière et le bestiaire qui l'accompagne. Mais le véritable monstre à proscrire n'est-il pas en définitive la société rationnelle des philistins, celle qui a refusé l'unité du réel et de l'onirisme ? Celle qui avait tellement peur du pouvoir du rêve qu'elle a fini par pactiser avec lui pour assurer l'anéantissement de la clef de l'Atlantide.

Le conte est donc fondé sur un paradoxe : c'est finalement le réel qui devient l'ennemi du héros, tandis que le monstre initial, le rêve, se révèle être la voie à suivre. Le renversement est total puisque le vrai monde devient celui des apparences et des faux-semblants tandis que l'hallucination initiale s'avère être la vérité d'un âge d'or perdu. Anselme doit définitivement se défaire du réel pour embrasser pleinement son futur dans l'Atlantide et les deux mondes ne sont plus perméables.

<sup>34</sup> E.T.A. Hoffmann, „Der Goldene Topf“, *op. cit.*, p. 308.

<sup>35</sup> E.T.A. Hoffmann, *Le Vase d'or*, *op. cit.*, p. 347.

En parallèle de ce constat, la monstruosité pourtant omniprésente se voit atténuée de toutes parts et même réduite à néant par le *fantastiqueur*. La sorcière et ses animaux, par l'accumulation de stéréotypes, suscite bien plus l'amusement que l'effroi du lecteur. La monstruosité des philistins qui n'ont eu de cesse de se moquer du pauvre Anselme se voit finalement annihilée par le mariage de Véronique avec un autre philistin, toute heureuse d'épouser un conseiller aulique quel qu'il soit. Elle ridiculise par là-même tous ces bourgeois qui n'ont pas voulu croire mais qui n'ont finalement foi qu'en une position sociale. Enfin, la seule monstruosité qu'on aurait pu considérer comme positive, ce prodige apparu à Anselme, se retrouve elle aussi mitigée par le fait qu'Anselme est le seul élu. Lui seul gagne sa place dans l'Atlantide tandis que le narrateur n'est autorisé à la fin du conte qu'à apercevoir « la vie dans la poésie » qu'offre un tel lieu.

Derrière la déception du narrateur, c'est toute la déception et l'amertume d'Hoffmann que l'on perçoit, lui qui écrit le conte alors même que les troupes napoléoniennes sévissent dans sa ville, et qui aurait souhaité plus que tout autre se réfugier dans un âge d'or perdu.



Zeichnung von Hanns Georgi (1950)