

## ***IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR***

### ***LES CONTES D'HOFFMANN : DE L'ALLEMAND VERS LE FRANÇAIS, DE LA LITTÉRATURE À L'OPÉRA, DE L'OPÉRA AU CINÉMA<sup>1</sup>***

### ***HOFFMAN'S TALES: FROM GERMAN INTO FRENCH, FROM LITERATURE INTO OPERA, FROM OPERA INTO FILM***

**Katarina MARINČIČ**

Université de Ljubljana, Slovénie  
University of Ljubljana, Slovenia

Email: [katarina.marincic@ff.uni-lj.si](mailto:katarina.marincic@ff.uni-lj.si)

#### **Abstract**

At a time when German Romantic literature was first gaining popularity in France, Hoffmann was still a virtually unknown author, even in Germany. As a result, his work entered French cultural consciousness relatively late, but it left a lasting mark. In this context, we are particularly interested in the thesis, already present among 19th-century French authors (Gautier, Ampère), that Hoffmann's popularity with French readers is linked to his keen sense of observation and description of everyday life. According to this interpretation,

---

<sup>1</sup> Article History: Received: 26.08.2025. Revised 18.09.2025.. Accepted: 22.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: MARINČIČ, K. (2025). *LES CONTES D'HOFFMANN : DE L'ALLEMAND VERS LE FRANÇAIS, DE LA LITTÉRATURE À L'OPÉRA, DE L'OPÉRA AU CINÉMA. Incursiuni în imaginari* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ / LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY.* Vol. 16. Nr. 1. 85-107. <https://doi.org/10.29302/lnlimg.2025.16.1.3>. The research for this article was conducted as part of research program P6-0239 (Comparative literary and literary theoretical studies) funded by ARIS (Slovenian Research and Innovation Agency).

## **IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR**

Hoffmann's short stories and fantasy novels, rooted in reality, are an example of marvellous realism. We are also interested in the thesis that Hoffmann's fantastical writings are in fact the precursor of science fiction, and in this regard, in the affinities between E.T.A. Hoffmann and Honoré de Balzac. Like Hoffmann, whose fantastical stories almost always offer the reader a scientific, or at least pseudo-scientific, explanation for unusual phenomena, Balzac, a pioneer of the realist novel, felt a strong attraction to the fantastical on the one hand, and on the other hand, a great respect for science and a particular fascination with pseudo-science, such as F. A. Mesmer's theory of magnetism. In addition to the short story *L'Élixir de longue vie* (*The Elixir of Long Life*), which could almost be considered a plagiarism of Hoffmann, the novel *La Peau de chagrin* (*The Magic Skin*) is undoubtedly the most Hoffmannian of Balzac's texts. We also discuss the biographical reading of Hoffmann's work, which is particularly characteristic of 19th-century France. This reading, according to which Hoffmann is the hero of his own works, gave rise to the dramatic text *Hoffmann's Tales* by Jules Barbier and Michel Carré, produced at the Théâtre de l'Odéon in 1851, which also served as the basis for the libretto of Jacques Offenbach's opera, produced at the Opéra-Comique in 1881. Hoffmann first became known in France thanks to the translations by François-Adolphe Loève-Veimars, published between 1829 and 1837. But it was mainly thanks to Offenbach's opera that Hoffmann became so deeply rooted in French, European and even German cultural consciousness. In addition to countless theatrical productions, the opera *Hoffmann's Tales* has been the subject of several film adaptations, the most important of which is probably the 1951 film by Powell and Pressburger. The theme we would like to address is some of the transformations that Hoffmann's text undergoes as it moves from one language to another, from one culture to another, from literature to opera, and from opera to cinema. While the dramatization and the resulting opera place strong emphasis on the biographical element (the poet Hoffmann as a dramatic hero), Michael Powell and Emeric Pressburger's film version emphasises the theatrical aspect. The filmmakers retain the fundamental nature of Hoffmann's literature, the explainability of the fantastic. However, viewers of their film will no longer find explanations for the unusual events in science, pseudo-science or science fiction, nor in psychology, more specifically in the psychological profile of the main character. For Powell and Pressburger, the fantastical elements in Hoffmann's tales are the result of a theatrical illusion and are therefore a phenomenon specific to the theatrical space.

## IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

**Keywords:** French Romanticism; fantasy literature; operatic adaptation; film adaptations.

### Résumé

Alors que la littérature romantique allemande suscitait un premier engouement en France, Hoffmann était encore un auteur pratiquement inconnu, même en Allemagne. Par conséquent, son œuvre est entrée relativement tard dans la conscience culturelle française, mais elle y a laissé une marque durable. Plusieurs auteurs français du XIX<sup>e</sup> siècle (notamment Gautier et Ampère) estimaient que la popularité d’Hoffmann auprès des lecteurs français était due à son sens aigu de l’observation et de la description de la vie quotidienne. D’après Gautier et Ampère, les nouvelles et romans fantastiques d’Hoffmann, ancrés dans la réalité, seraient un exemple de « réalisme merveilleux ». Au XX<sup>e</sup> siècle, une thèse émerge selon laquelle la fantastique hoffmannien serait le précurseur de la science-fiction. Dans ce contexte, nous nous intéressons particulièrement aux affinités entre E.T.A. Hoffmann et Honoré de Balzac. L’une des principales caractéristiques des récits d’Hoffmann est qu’ils nous offrent toujours une explication scientifique, ou du moins pseudo-scientifique, des événements inhabituels. Tout comme Hoffmann, Balzac, pionnier du roman réaliste, éprouvait d’une part une forte attirance pour le fantastique, d’autre part, un grand respect pour la science et une fascination particulière pour la pseudo-science, comme par exemple la théorie du magnétisme de F. A. Mesmer. La nouvelle *L’Élixir de longue vie* (*The Elixir of Life*) pourrait presque être considérée comme un plagiat d’Hoffmann. Le roman *La Peau de chagrin* (*The Magic Skin*), l’une des œuvres clés du cycle *La Comédie humaine*, est un texte hoffmannien par excellence. De même, nous allons interroger la lecture biographique de l’œuvre d’Hoffmann, représentante de l’espace français au XIX<sup>e</sup> siècle. De cette lecture, selon laquelle Hoffmann est le héros de ses propres œuvres, est issu le texte dramatique *Les Contes d’Hoffmann* (*Hoffmann’s Tales*) de Jules Barbier et Michel Carré, produit au Théâtre de l’Odéon en 1851, ainsi que le livret de l’opéra de Jacques Offenbach, produit à l’Opéra-Comique au 1881. Hoffmann s’est d’abord fait connaître en France grâce aux traductions de François-Adolphe Loëve-Veimars, publiées entre 1829 et 1837. Mais c’est surtout grâce à l’opéra d’Offenbach qu’il s’est profondément ancré dans la conscience culturelle française, européenne et même allemande. Outre d’innombrables productions théâtrales, l’opéra *Les Contes d’Hoffmann* a fait l’objet de plusieurs adaptations

## IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

cinématographiques, dont la plus importante est probablement le film *The Tales of Hoffmann* de Powell et Pressburger, sorti en 1951. En passant d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, de la littérature à l'opéra, de l'opéra au cinéma, le texte d'Hoffmann subit des transformations importantes. Alors que la dramatisation et l'opéra qui en découle mettent fortement l'accent sur l'élément biographique (le poète Hoffmann en tant que héros dramatique), la version cinématographique de Michael Powell et Emeric Pressburger met l'accent sur l'aspect théâtral. Les cinéastes conservent la nature fondamentale du fantastique hoffmannien, son explicabilité. Cependant, le spectateur de leur film ne trouvera plus l'explication des événements inhabituels dans la science, la pseudo-science ou la science-fiction, ni dans la psychologie, plus précisément dans le profil psychologique du personnage principal. Pour Powell et Pressburger, le fantastique dans les contes d'Hoffmann est le fruit d'une illusion scénique, ce qui est un phénomène propre à l'espace théâtral.

**Mots-clés** : E.T.A. Hoffmann ; romantisme français ; littérature fantastique ; adaptation opératique ; adaptations cinématographiques.

### 1. De l'allemand vers le français<sup>2</sup>

E.T.A. Hoffmann (1776-1822) n'a été connu en France qu'après sa mort. Lorsque Madame de Staël présente la littérature romantique allemande à ses contemporains français, elle ne le mentionne même pas.

Certes, à l'époque où elle rédige son livre *De l'Allemagne (On Germany)*, Hoffmann n'est pas très connu, et encore moins célèbre. Néanmoins, on peut supposer avec une quasi-certitude que Madame de Staël n'aurait pas fait partie des admirateurs d'Hoffmann, même si elle avait connu son œuvre. Aux yeux du grand Goethe, que Germaine de Staël admire, Hoffmann est l'incarnation du romantisme malsain. Or, pour Madame de Staël, malgré l'énorme admiration qu'elle porte à Goethe, « la pièce de Faust » est déjà dangereusement proche de la folie. Seul un génie

---

<sup>2</sup> La réception de l'œuvre d'Hoffmann en France est un sujet déjà bien étudié. Voir par exemple Breuillac, 1906-7 ; Klein, 2000. Nous nous limitons aux faits pertinents pour le contenu de l'article.

## IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

de la trempe de Goethe peut s'approcher de cette zone dangereuse :

La pièce de Faust cependant n'est certes pas un bon modèle. Soit qu'elle puisse être considérée comme l'œuvre du délire de l'esprit ou de la satiéte de la raison, il est à désirer que de telles productions ne se renouvellent pas ; mais quand un génie tel que celui de Goethe s'affranchit de toutes les entraves, la foule de ses pensées est si grande, que de toutes parts elles dépassent les bornes de l'art.  
(Staël, 1814, p. 214.)

Ainsi, Les lecteurs français découvrent Hoffmann pour la première fois à travers la nouvelle *Olivier Brusson* d'Henri de Latouche, une adaptation (ou bien un plagiat) de *Mademoiselle de Scudéry*. Aujourd'hui, cette nouvelle, dans laquelle on peut discerner les contours du genre policier, est considérée comme l'une des œuvres les plus importantes d'Hoffmann. À l'époque, elle semblait toutefois suffisamment obscure pour être plagiée. Ironiquement, le scandale provoqué par le plagiat contribue à la renommée d'Hoffmann en France.

En 1829, Jean-Jacques Ampère publie dans *le Globe* un article sur un livre de Julius Eduard Hitzig, *Hoffmann's Leben und Nachlass* [La vie et l'héritage d'Hoffmann ; Hoffmann's life and heritage]. Cette présentation fait déjà apparaître certaines constantes de la réception française d'Hoffmann.

Premièrement, le livre présenté par Ampère est une *biographie* de l'auteur allemand. Certes, au XIX<sup>e</sup> siècle, même avant Sainte-Beuve, on considère que la biographie d'un auteur est importante pour comprendre sa littérature. Pourtant, dans le cas d'Hoffmann, la conviction que l'œuvre est le reflet de la vie réelle de l'auteur semble particulièrement bien ancrée.

Deuxièmement, Jean-Jacques Ampère analyse une qualité particulière, un effet spécifique des récits d'Hoffmann. Il constate, comme le constatera un peu plus tard Théophile Gautier, que la force des récits « merveilleux » d'Hoffmann provient de leur « netteté », de la « vérité dans le détail », du « naturel » :

## IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Concevez une imagination vigoureuse et un esprit parfaitement clair, une amère mélancolie et une verve intarissable de bouffonnerie et d'extravagance : supposez un homme qui dessine d'une main ferme les figures les plus fantastiques, qui rende présentes par la netteté du récit et la vérité dans le détail les scènes les plus étranges, qui fasse à la fois frissonner rêver et rire, enfin qui compose comme Callot, invente comme *les Mille et une Nuits*, raconte comme W. Scott, et vous aurez Hoffmann. [...]

Ce qui dans Hoffmann a, selon moi, sur notre âme, une véritable prise, ce qui aussi appartient en propre à cet écrivain, c'est l'emploi d'un genre de merveilleux que j'appellerai le merveilleux naturel. (Cité par Breuillac, 1906, p. 428)

En 1829, les œuvres complètes d'Hoffmann traduites par François-Adolphe Loève-Veimars commencent à être publiées. (Le dernier des vingt volumes de cette édition extrêmement populaire paraît en 1837.) Le premier volume contient, en guise d'avant-propos, un texte signé par nul autre que Walter Scott. En effet, il s'agit de la traduction d'un article de Scott publié en 1827 dans *The Foreign Quarterly Review*. Le texte avait déjà enthousiasmé Goethe, qui l'avait également traduit en partie. On comprend pourquoi. L'analyse de Scott est une critique acerbe non seulement de la littérature d'Hoffmann, mais aussi de tout ce que cet auteur représente de malsain aux yeux de Scott (et de Goethe).

[...] les ouvrages /d'Hoffmann/, tels qu'ils existent aujourd'hui, doivent être considérés moins comme un modèle à imiter, que comme un avertissement salutaire du danger que court un auteur qui s'abandonne aux écarts d'une folle imagination. (Hoffmann, 1832, p. XXXV)

Cet avant-propos ultra critique est précédé d'une apologie brève mais passionnée d'Hoffmann faite par le traducteur Loève-Veimars, qui affirme que le texte de Scott a été inclus dans le livre sans son consentement. Étrangement, cette apologie repose également sur l'hypothèse selon laquelle le génie d'Hoffmann est celui d'un malade, un fou. Selon le traducteur français, une

## **IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR**

approche rationnelle de la littérature d’Hoffmann n’aurait donc aucun sens.

Hoffmann a vécu dans une fièvre continue ; il est mort presque en démence : un tel homme était plus fait pour être un sujet d’études que de critiques ; et on devrait plutôt compatir à cette originalité qui lui a coûté tant de douleur, qu’en discuter froidement les principes. (Hoffmann, 1832, p. ii)

Quoiqu’il en soit, l’édition a connu un grand succès. Le dernier des vingt volumes a été publié en 1837, alors qu’Hoffmann comptait déjà de nombreux admirateurs et imitateurs français. Après Loève-Veimars, d’autres traducteurs (Th. Toussenel, Henry Egmont, Xavier Marmier) se sont attaqués à la traduction des textes les plus importants d’Hoffmann. Ceux-ci étaient généralement plus fidèles à l’original ou l’adaptaient moins au goût français.

Dans un article consacré à la traduction de Marmier, dont il loue la fidélité à l’original, Théophile Gautier s’interroge également sur les raisons de l’extraordinaire popularité d’Hoffmann auprès des lecteurs français. Sa réponse est sans équivoque. Hoffmann n’est ni fou ni déraisonné, son écriture est étroitement liée à la « nature », à la vie réelle, voire quotidienne. C’est précisément pour cette raison que les Français l’apprécient tant. (Pour la même raison, les Allemands, qui sont par nature plus exaltés, préfèrent Novalis).

Je ne nie pas qu’Hoffmann n’ait fumé souvent, ne se soit enivré quelquefois avec de la bière ou du vin du Rhin et qu’il n’ait eu de fréquents accès de fièvre ; mais cela arrive à tout le monde et n’est que pour fort peu de chose dans son talent [...] La cause de la rapidité du succès d’Hoffmann est assurément là où personne ne l’aurait été chercher. — Elle est dans le sentiment vif et vrai de la nature qui éclate à un si haut degré dans ses compositions les moins explicables. [...] Sa manière de procéder est très logique, et il ne chemine pas au hasard dans les espaces imaginaires, comme on pourrait le croire. (Gautier, 1903, p. 43)

## **IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR**

George Sand considère également Hoffmann comme un artiste rationnel.

Hoffmann n'a rien conçu au hasard : il n'a créé des êtres surnaturels qu'en outrant la réalité d'êtres très bien observés ; il n'a fait intervenir le diable dans ses extases que comme un principe philosophique. (Cité par Breuillac, 1906, p. 441)

En résumé : aux yeux d'admirateurs et d'imitateurs français tels que Gautier et G. Sand, la caractéristique essentielle du fantastique hoffmannien réside dans son ancrage dans la réalité, tandis que l'essence du génie d'Hoffmann réside dans son sens aigu de l'observation. Ce qui attire particulièrement les Français dans les récits d'Hoffmann, c'est leur rationalité.

« Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. » (Todorov, 1970, p. 29). Bien sûr, il ne s'agit pas ici d'appliquer la pensée théorique de Todorov à la littérature d'Hoffmann (cela a déjà été fait), et encore moins de réfuter une célèbre théorie. Nous souhaitons simplement souligner une impression particulière que partagent probablement tous les lecteurs d'Hoffmann. Même si les événements ne peuvent pas être expliqués par les lois du monde familier, le lecteur d'Hoffmann est toujours guidé à croire qu'une explication ultime existe, qu'elle se présentera. Autrement dit : ce qui nous fait lire les histoires d'Hoffmann avec suspense n'est pas l'attente d'un dénouement au sens habituel du terme. C'est plutôt de la curiosité, l'attente que le mécanisme qui a déclenché ces événements inhabituels soit révélé. En lisant les récits fantastiques d'Hoffmann, on ne se demande pas si le héros va survivre, s'échapper du piège, prouver son innocence, se venger, épouser la femme qu'il aime ... En lisant Hoffmann, le lecteur se pose sans cesse la même question : mais que se passe-t-il ici ? Et la réponse vient, immanquablement. Ah oui, cette femme étrange n'était qu'un automate ! Bien sûr, cette impression a été créée à l'aide d'instruments optiques ! La jeune fille est morte d'une maladie pulmonaire aggravée par des troubles émotionnels.

## **IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR**

Cet homme a été ressuscité parce qu'il a bu l'élixir. Ce malheureux mourra parce que son talisman perd de son pouvoir.

### **2. Un grand imitateur**

Parmi les nombreux épigones français d'Hoffmann, Balzac est certainement le plus important en tant qu'écrivain, mais aussi, à bien des égards, le plus illustratif en tant qu'imitateur.

Le pionnier du roman réaliste nous a laissé un nombre considérable de récits fantastiques. Dans la nouvelle *L'Elixir de longue vie* (1830), l'influence d'Hoffmann est si évidente qu'on pourrait presque parler de plagiat. Cependant, outre l'imitation, il existe certainement des affinités plus profondes entre les deux auteurs. *L'Elixir de longue vie* est un texte hoffmannien, mais il contient également de nombreux éléments que l'on peut considérer comme autobiographiques, reflétant la vie et la vision du monde de Balzac lui-même. Grâce à Laure Surville, sœur et première biographe de l'écrivain, nous savons que l'obsession de la longévité fait partie de « l'héritage paternel » de Balzac. Tout comme un personnage secondaire des contes d'Hoffmann, Bernard François Balssa nourrit l'ambition de devenir centenaire et explore des moyens de prolonger la vie.

Dans *La Peau de chagrin*, roman au thème méphistophélique, tout dépend d'un objet magique. Un morceau de cuir exauce les souhaits du protagoniste, mais rétrécit à chaque souhait exaucé. Chaque fois que le cuir se rétracte, la vie du héros raccourcit. Vers la fin de l'histoire, on essaie d'étirer le morceau de cuir, qui est déjà tout petit, dans une presse hydraulique. Sans succès d'ailleurs. Mais quoi de plus balzacien (et hoffmannien) que l'idée de renouveler le pouvoir d'un talisman à l'aide d'une machine ? Quoi de plus balzacien (et hoffmannien) que cette combinaison de magie et de science ?

Dans le roman *Ursule Mirouët* (1841), les événements inhabituels sont expliqués à l'aide de la théorie du magnétisme de Franz Anton Mesmer (1734-1815), médecin autrichien, à propos duquel Louis Claude de Saint Martin s'exclame : « C'est Mesmer, l'incrédule Mesmer, cet homme qui n'est que matière,

## IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

et qui n'est même pas en état d'être matérialiste; c'est cet homme, dis-je, qui a ouvert la porte aux démonstrations sensibles de l'esprit. » (Cité par Baldensperger, 1927, p. 224)

Mesmer doit une grande partie de sa popularité à la soif de miracles de son époque, mais il explique lui-même ces miracles de manière scientifique, comme des phénomènes naturels, résultat du magnetisme animal. Comme on le sait, Hoffmann et Balzac sont tous deux fascinés par Mesmer, et plus particulièrement par le phénomène du miracle scientifiquement explicable. Balzac voulait un immense respect aux hommes de science en général, mais plus particulièrement aux visionnaires, dont les théories ne seront scientifiquement prouvées qu'à l'avenir.

En 1951, Michael Powell et Emeric Pressburger réalisent le film *The Tales of Hoffmann*, une adaptation cinématographique de l'opéra *Les Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach. Parmi les admirateurs de ce film figurent certains grands noms de l'histoire du cinéma. George A. Romero, pionnier du cinéma d'horreur, le proclame pour son film préféré, « my favorite film of all time, the movie that made me want to make movies » (*George Romero on «Tales of Hoffmann»*. [Video]). Expliquant cette admiration dans une interview télévisée réalisée en 2005, Romero attribue à Powell et Pressburger une affinité visionnaire avec le genre de la science-fiction : « I think that there are elements in it that could be right out of a horror film. The idea of the doll being alive, you know, it's like an android. A little science-fiction there? » (*George Romero on «Tales of Hoffmann»*. [Video]).

Le point de vue de Romero est celui d'un cinéaste. Mais on ne peut pas s'empêcher de s'exclamer : bien sûr, un peu de science-fiction, et pas seulement un peu ! La « science-fiction » dans *Les Contes d'Hoffmann* n'est en aucun cas une invention de Powell et Pressburger, ni d'Offenbach ou de son librettiste. La « science-fiction » est déjà présente dans les récits d'Hoffmann, écrits durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour Hoffmann, ainsi que pour Balzac, la science et la fiction ne s'excluent pas mutuellement.

### **3. Hoffmann, poète de sa vie**

Théophile Gautier, qui estime que la vie d'Hoffmann n'a pas eu d'influence directe sur son œuvre, fait figure d'exception parmi ses contemporains. La plupart des admirateurs français considèrent Hoffmann comme un écrivain autobiographique qui s'incarne d'une manière ou d'une autre dans les héros de ses œuvres. Aux yeux des lecteurs français du XIX<sup>e</sup> siècle, Hoffmann est donc, pour reprendre l'expression de Stefan Zweig, un exemple typique de poète de sa vie.

Bien sûr, mettre l'accent sur la biographie d'Hoffmann, c'est aussi et surtout tenter d'expliquer la nature particulière (mystérieuse) de ses œuvres. Une lecture biographique permet au lecteur de percevoir le fantastique hoffmannien comme le fruit du « délice », de la « fièvre continue », d'une maladie, donc presque comme un phénomène naturel. Inutile à dire, cette soi-disant démystification de l'œuvre d'Hoffmann est au même temps une mystification romantique de sa personne.

Pour George Sand, par exemple, Hoffmann se fond dans une de ses figures littéraires : « [...] je pensai à toi, aimable Théodore, facétieux Kreyssler, Hoffmann ! » (Sand, 1869, p. 312)

Jules Janin se réclame de lui et l'invoque dans son récit fantastique *Hoffmann et Paganini* [Hoffmann et Paganini] : « Ce soir-là je me sentis le besoin de te voir, Théodore, ô mon cher artiste, avide poursuivant du rien, sous toutes ses faces, hardi champion de la couleur, du son, de la forme, de toutes les manières d'être un poète [...]. » (Janin, 1863, p. 158)

### **4. Hoffmann, rôle de ténor**

L'interprétation selon laquelle Hoffmann est le véritable héros de ses histoires est également le point de départ de la pièce de théâtre de Jules Barbier et Michel Carré, d'après laquelle Jules Barbier écrit le livret de l'opéra d'Offenbach.

Les auteurs de cette adaptation théâtrale ont certainement créé le personnage d'Hoffmann dans le but de répondre aux attentes d'un public qui a largement intégré l'idée d'un Hoffmann-poète de sa propre vie. Cependant, Barbier et

## IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Carré ont également résolu un problème dramaturgique important grâce à cette intervention. Ils ont ainsi assuré la structure et la cohérence de la pièce, puis de l'opéra. Dès l'instant où Hoffmann se présente dans le prologue comme le personnage central et le narrateur homodiégétique, l'unité de la pièce est assurée. À partir de ce moment, le texte dramatique véhicule un message, un dilemme psychologique clairement identifiable, quelques grandes questions éternelles que le public reconnaît avec un certain plaisir. Y a-t-il de la place pour l'amour dans la vie d'un poète ? Un poète peut-il servir à la fois une femme et sa muse ?

Le personnage insaisissable de la chanteuse Stella joue un rôle important dans ce cadre narratif. Stella est l'amour actuel d'Hoffmann, mais tant dans l'épilogue que dans le prologue, il est clairement indiqué qu'elle est également la synthèse des trois amours précédents dont Hoffmann (le personnage dramatique) parle à ses compagnons de taverne. (Cet « éternel féminin » hoffmannien, le concept que l'écrivain allemand explore et exploite sous différentes formes, et que Barbier et Carré attribuent à leur héros dramatique, a certainement laissé une empreinte profonde dans la littérature romantique française, en particulier chez Gérard de Nerval (Voir Chamarat-Malandain, 1978).

De toute évidence, un texte dramatique a besoin de personnages, pas de narrateurs. Si l'on constate que la structure narrative du drame (et de l'opéra) *Les Contes d'Hoffmann* est plus simple, plus schématique que celle des textes narratifs d'Hoffmann, cela ne constitue pas nécessairement une critique.

Le principe fondamental de la simplification effectuée par Barbier et Carré est l'introduction du personnage d'Hoffmann. Étant donné que les textes de départ (les contes d'Hoffmann), à partir desquels le texte dramatique puis le livret d'opéra ont été créés, ont des structures narratives très différentes, il vaut peut-être la peine d'examiner de plus près la transformation des trois récits en trois actes dramatiques.

La pièce, ainsi que le livret de l'opéra, s'inspirent de trois contes d'Hoffmann : *L'Homme au sable* (*Der Sandmann*; *The Sandman*), *Le Conseiller Krespel* (*Rat Krespel* ; traduit par Loève-

## IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Veimars comme *Le violon de Cremona* ; *The Cremona Violin*) et *Le reflet perdu* (*Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* ; *The Story of the Lost Reflection*).

Le troisième conte (*Le reflet perdu*) subit les changements les plus radicaux, mais on peut remarquer des points communs entre la structure de ce récit et celle de la dramatisation de Barbier et Carré.

*Le reflet perdu* est une histoire à plusieurs niveaux, en fait le dernier épisode d'une série d'histoires intitulée *Les aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre* (*Die Abenteuer des Sylvester-Nacht* ; *A New-Year's Eve Adventure*). Cette série de récits s'inscrit dans une situation narrative de base. Dans une taverne, les buveurs se racontent des histoires drôles et étranges. Parmi eux se trouve aussi un « Hoffmann », personnage-narrateur au second degré. Cependant, le narrateur principal est un « voyageur enthousiaste », « Hoffmann » n'ajoute que quelques commentaires.

Le protagoniste du *Reflet perdu* est un certain Erasmus Spikher. Après avoir rêvé de l'Italie pendant de longues années, ce petit bourgeois allemand réalise son souhait et part en voyage. Il laisse sa femme et son fils à la maison. À Florence, il est séduit par une courtisane et se fait voler son reflet par le Diable. À son retour, il est renvoyé par son épouse, car un homme sans reflet ne peut pas être un bon père de famille :

Mais du reste, tu concevras toi-même que, privé de reflet, tu sers de risée au monde, et que tu ne saurais dignement représenter un père de famille convenable et complet, capable d'inspirer le respect à sa femme et à ses enfants. [...] Va donc encore un peu courir le monde, et tâche de rattraper ton reflet au diable : si tu y parviens, tu seras accueilli ici à ton retour avec joie et cordialité. Embrasse-moi (Spikher l'embrassa) : et maintenant – bon voyage ! (Hoffmann, 1840, p. 87)

Ce dénouement est raconté sur un ton ironique et avec une bonne dose d'intertextualité. Au cours des voyages mouvementés qui font suite à ce deuxième départ, Spikher

## **IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR**

rencontre Pierre (Peter) Schlemihl, héros d'un récit très connu de Chamisso.

Il rencontra un jour un certain Pierre Schlemihl. Celui-ci avait vendu son ombre ; tous deux songèrent à voyager de compagnie, de telle sorte qu'Érasme Spikher eût projeté l'ombre nécessaire, tandis qu'en revanche Pierre Schlemihl eût fourni le reflet qui manquait. Mais cela n'eut pas de suite. (Hoffmann, 1840, p. 88)

Suit un postscriptum dans lequel « Hoffmann » reçoit une sorte d'explication de la part du voyageur enthousiaste :

Post-scriptum du voyageur enthousiaste

[...] Encore tout rempli des apparitions de la nuit de Saint-Sylvestre, je suis presque tenté de croire que mon conseiller de justice était en réalité une véritable poupée de sucre candi, sa brillante société un étalage de la Noël ou du jour de l'an, et la charmante Julie cette séduisante création de Rembrandt ou de Callot, qui déroba frauduleusement au pauvre Érasme Spikher son reflet si ressemblant et si beau. (Hoffmann, 1840, p. 89)

Dans la dramatisation de Barbier et de Carré, ainsi que dans l'opéra d'Offenbach, l'histoire d'un petit bourgeois allemand confus par l'Italie est transformée en un épisode de la vie amoureuse d'Hoffmann. Dans le texte source (l'histoire telle qu'écrite par E.T.A. Hoffmann), un homme très ordinaire se rend à Florence, où il se laisse séduire par une courtisane. Ses égarements s'expliquent par sa naïveté. Hoffmann, héros de théâtre et d'opéra, succombe au charme de la séductrice parce qu'il est poète. En tant que poète, il est sujet aux illusions, capable d'aimer passionnément une femme dont il sait qu'elle est une courtisane.

Le fait que l'action soit transposée de Florence à Venise n'est peut-être pas un détail insignifiant. Pour s'enivrer d'amour, le poète a besoin d'une Italie plus caractéristique et plus reconnaissable que le petit bourgeois.

## IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Dans les deux versions, l'histoire est vraisemblable, psychologiquement crédible. Les évènements extraordinaires sont présentés comme des illusions éphémères d'un homme qui se trouve dans un état mental particulier.

Le deuxième acte de l'opéra d'Offenbach (et de la pièce de Barbier et Carré), le conte *Le Conseiller Krespel*, est la partie de la dramatisation qui reste la plus fidèle au texte original d'E.T. A. Hoffmann. Hoffmann (personnage dramatique et d'opéra) aime Antonia, une jeune femme tuée par son talent artistique. Antonia est malade et devrait renoncer au chant. Malgré les efforts de son père pour la protéger, elle devient la proie du tentateur, le Docteur Miracle, qui l'incite à chanter.

Les modifications apportées au texte original d'Hoffmann dans la dramatisation et l'adaptation pour l'opéra ne concernent pas tant la forme et le contenu que l'atmosphère. Dans la pièce et dans l'opéra, celle-ci est sombre, effrayante, tragique, abstraite. *Le conseiller Krespel*, récit original d'E.T.A. Hoffmann, n'est pas dépourvu d'éléments comiques, voire réalistes.

Force est de constater que l'essence de l'humour hoffmannien réside dans l'apparition soudaine et surprenante du comique. Dans les textes narratifs d'Hoffmann, il arrive très souvent que la réalité s'immisce dans le récit à travers le comique. L'histoire tragique d'une jeune fille qui meurt pour son art s'entremêle naturellement et sans heurts avec une anecdote amusante de la vie conjugale de ses parents.

Crespel, plongé dans le tourbillon de ses accords, continua de jouer du violon avec son enthousiasme ordinaire, et il arriva que son archet atteignît légèrement la signora. — *Bestia tedesca !* s'écria-t-elle en se relevant avec fureur ; en même temps elle arracha le violon des mains du conseiller, et le mit en pièces en le frappant contre une table de marbre. Le conseiller resta pétrifié ; mais, se réveillant comme d'un rêve, il souleva avec force la signora, la jeta par la fenêtre de sa propre maison, et, sans s'inquiéter de ce qui arriverait, il gagna Venise, d'où il partit aussitôt pour l'Allemagne. (Hoffmann, 1832, p. 47)

## **IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR**

La partie la plus célèbre du drame et de l'opéra, le premier acte, dans lequel le protagoniste tombe amoureux d'une poupée mécanique, est basé sur la nouvelle *L'Homme de sable*. Le texte d'origine, incontestablement l'une des plus fascinantes œuvres d'Hoffmann, n'est pas l'histoire d'une poupée mécanique, mais d'un traumatisme infantile. Le protagoniste, Nathanaël, raconte ce traumatisme dans une lettre à son ami Lothar, qui est le frère de sa fiancée Clara. En effet, une grande partie de l'histoire est racontée sous forme de lettres, complétées à la fin par un commentaire du narrateur. (Dans ce célèbre récit, personne ne s'appelle Hoffmann).

Le petit Nathanaël est marqué à vie par la présence inquiétante d'un personnage mystérieux qui rend visite à son père de temps en temps et se retire avec lui pour faire des choses mystérieuses. Nathanaël, qui doit se coucher chaque fois que cette personne arrive, commence à associer cet homme à la légende de l'Homme au sable.

Dans sa petite enfance, Nathanaël est exposé à deux versions de cette légende. La première est la version de sa bonne et douce mère :

Il n'y a point d'homme au sable, mon cher enfant, répondit ma mère ; quand je dis : Voici l'homme au sable ! cela veut dire seulement : vous avez sommeil, et vous ne pouvez tenir les yeux ouverts, comme si l'on vous y avait jeté du sable. (Hoffmann, 2014, p. 85)

La deuxième est celle d'une vieille servante :

C'est un méchant homme qui vient trouver les enfants quand ils refusent d'aller au lit ; alors il jette de grosses poignées de sable dans leurs yeux, qui sortent tout sanglants de la tête ; puis il les enferme dans un sac, et les emporte dans la lune pour servir de pâture à ses petits, qui sont dans leur nid. Ceux-ci ont, comme les hiboux, des becs crochus avec lesquels ils mangent les yeux aux petits enfants qui ne sont pas sages. (Hoffmann, 2014, p. 85)

## IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Il va sans dire que Nathanaël accepte et intérieurise la version de la vieille servante. Les expériences traumatisantes du petit garçon culminent le soir où il surprend son père et son mystérieux visiteur, Coppélius – l'Homme au sable, en train de pratiquer de l'alchimie. Coppélius tente de lui arracher les yeux, mais le père de Nathanaël l'en empêche. Après cet événement, Nathanaël reste longtemps malade. Coppélius disparaît de la vie de la famille – seulement pour réapparaître dans la vie du protagoniste sous le nom de Coppola, l'un des deux créateurs de la poupée mécanique, Olympie dont Nathanaël, désormais jeune homme, tombe passionnément amoureux. Fait important et révélateur : c'est Coppola qui a créé les yeux d'Olympie.

Comment est-il possible qu'un jeune homme, qui est en plus fiancé à une jolie et gentille jeune fille, tombe amoureux d'une poupée mécanique (voir Charue, 1985)? Tout d'abord, la poupée est un véritable chef-d'œuvre, un automate parfait. Ensuite, Coppola donne à l'infortuné Nathanaël une paire de lunettes magiques, à travers lesquelles Olympie lui semble vivante.

Il existe donc une explication élémentaire, pseudo-scientifique à l'engouement bizarre de Nathanaël. Cependant, tant dans le récit d'E.T.A. Hoffmann que dans l'adaptation théâtrale et lyrique, l'analyse psychologique côtoie la science-fiction.

Dans le récit, Nathanaël tombe amoureux d'Olympie malgré – ou peut-être à cause de – ses fiançailles heureuses avec Clara. Les yeux morts d'Olympie s'illuminent lorsqu'il les regarde. Le corps d'Olympie est froid, mais Nathanaël trouve qu'il est beaucoup plus chaud que celui de Clara lorsqu'il le réchauffe de ses caresses. Il en va de même pour ses lèvres.

Clara, une jeune fille vertueuse et intelligente, tente de convaincre Nathanaël que son angoisse n'est que le fruit de son imagination. Il n'est probablement pas essentiel que Clara ne comprenne pas la profondeur de la détresse de Nathanaël. Il est fatal qu'elle sous-estime l'importance de son imagination. Olympie, quant à elle, lui sert de miroir. Elle est une créature qui se nourrit de ses rêveries et témoigne ainsi de l'importance de son imagination. Car Nathanaël n'est pas seulement un jeune

## **IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR**

homme ayant vécu une enfance traumatisante, il est aussi un jeune poète pompeux et égocentrique. Il adore Olympie parce qu'il « n'avait jamais eu un auditeur aussi excellent ».

Nathanael extrayait du fin fond de tous ses tiroirs tout ce qu'il avait écrit ou composé autrefois, poèmes, fantaisies, nouvelles, rêveries, romans ; et chaque jour, il y ajoutait une multitude de sonnets, de stances, de ballades fantastiques qu'il lisait et relisait à Olympie durant des matinées entières, sans se lasser et sans discontinuer. Mais aussi c'est qu'il n'avait jamais eu un auditeur aussi excellent. — Olympie ne brodait ni ne tricotait, elle ne regardait pas à la fenêtre, elle ne donnait pas à manger à un petit oiseau, elle ne jouait pas avec un petit bichon, elle ne roulait pas dans ses doigts de petites bandes de papier, ni rien autre chose, elle n'avait jamais besoin de comprimer un bâillement par une petite toux forcée. — Bref, elle regardait son amant dans les yeux, durant des heures d'horloge, dans une attitude fixe et immuable, sans bouger, sans souffler, et son regard s'animait toujours de plus de vivacité et d'ardeur. Seulement, lorsqu'enfin Nathanael se levait et lui baisait la main ou même la bouche, elle disait : « Ha ! — ha ! » et puis après : « Bonne nuit, mon cher ! »

« Oh ! âme sublime et profonde ! s'écriait Nathanael seul dans sa chambre, ce n'est que par toi, par toi seule que j'ai été compris. » (Hoffmann, 2014, p. 113)

Ce joyau de l'humour noir hoffmannien est conservé, du moins en partie, dans la dramatisation et l'opéra. L'un des principaux charmes d'Olympia est son silence. La belle n'ouvre la bouche que pour chanter et prononcer un seul et unique mot : « Oui ».

D'autre part, seules certaines parties de l'histoire originale sont conservées dans la version théâtrale. Nathanaël disparaît, emportant avec lui son ami, sa fiancée et ses souvenirs traumatisants. C'est Hoffmann, personnage dramatique, qui tombe amoureux d'une poupée mécanique. Elle est belle. Elle « sait écouter ». Il la voit à travers les lunettes magiques de Coppola.

## ***IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR***

Dans les deux cas, les événements inhabituels qui se produisent peuvent s'expliquer à deux niveaux. Premièrement, comme une illusion d'optique provoquée par la science. Deuxièmement, comme la conséquence d'un certain état psychologique. Nathanaël souffre d'une maladie mentale. Hoffmann est poète et, en tant que tel, hypersensible par nature, sujet aux illusions. La folie et le talent artistique ne sont pas tout à fait la même chose, mais la frontière entre les deux est mince.

### **5. De l'opéra au cinéma**

Comme nous avons pu le constater, l'un des attraits essentiels de la prose d'Hoffmann pour les lecteurs français du XIX<sup>e</sup> siècle était son ancrage dans la réalité, ce que Jean-Jacques Ampère appelle son « merveilleux naturel ». (Cité par Breuillac, 1906, p. 428) Dans la dramatisation de Barbier et Carré, le réalisme hoffmannien est relégué presque exclusivement au prologue et à l'épilogue. Dans les scènes de taverne, le protagoniste (Hoffmann) montre son côté bouffon, malgré la présence de sa muse, déguisée en jeune ami. Les rêves amoureux du poète s'inscrivent dans le cadre d'une réalité banale, voire quelque peu déprimante. La mise en scène détermine si ces scènes sont dominées par le comique ou la banalité.

Les scènes dans la taverne, en particulier celles du début du film, sont sans doute la partie la moins réussie de la célèbre adaptation cinématographique de Michael Powell et Emeric Pressburger. Elles ne sont pas seulement vieillies, elles donnent l'impression d'être déjà vieilles à leur naissance. Bien que le spectateur soit averti par une inscription que la taverne se trouve « à Nuremberg », les décors et les costumes rappellent les comédies musicales américaines des années 1950. Compte tenu de la perfection esthétique du film, l'atmosphère allemande factice et clichée du prologue est particulièrement dérangeante. Même dans le film muet de Richard Oswald, datant de 1916, les scènes dans la taverne sont nettement plus convaincantes, tout comme la représentation du milieu petit-bourgeois dans lequel vit le jeune Hoffmann.

## **IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR**

Il semble tout à fait évident que pour Powell et Pressburger, ce prologue, qu'ils doivent conserver pour des raisons dramaturgiques, n'est pas le véritable point de départ, ni le cadre réel des aventures amoureuses d'Hoffmann. Le réalisme – y compris le « merveilleux naturel » d'Hoffmann – leur est étranger.

Le dénouement principal de l'adaptation cinématographique reste le même que dans l'opéra : Hoffmann rate l'occasion de rencontrer la femme qu'il aime parce qu'il est complètement ivre.

Dans l'adaptation cinématographique comme dans l'opéra, cet échec amoureux réjouit la muse d'Hoffmann, qui est convaincue que le poète doit se consacrer à son art et non à des femmes.

Cependant, dans le film, l'explication des événements étranges, mystérieux, fantastiques et miraculeux qui se produisent ne réside ni dans l'imagination débridée d'Hoffmann, ni dans la ruse et les artifices des opticiens et des alchimistes.

Powell et Pressburger apportent un changement apparemment minime au livret de Barbier. Dans leur version, Stella, la femme qui incarne les trois amours précédentes d'Hoffmann, n'est pas une chanteuse d'opéra, mais une danseuse, une ballerine. Elle n'est pas une voix en arrière-plan, elle a une présence scénique exceptionnelle, sa danse onirique et chargée d'érotisme envahit l'écran. Ce spectacle nous fait oublier la misérable scène de taverne et s'impose comme le cadre véritable des aventures d'Hoffmann.

La raison principale de ce changement réside probablement dans la volonté des deux cinéastes d'exploiter au maximum le potentiel visuel des contes de Hoffmann. La danseuse est sans aucun doute un motif artistique plus intéressant que la chanteuse. Mais il existe également une raison plus profonde. En plaçant les aventures fantastiques et légèrement effrayantes d'Hoffmann dans le cadre d'un spectacle de ballet, Powell et Pressburger offrent au spectateur une interprétation des événements fantastiques qui est complètement différente de celle proposée par les textes originaux (les nouvelles d'E.T.A. Hoffmann), ainsi que par la

## IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

dramatisation de Barbier et Carré et même par la plupart des mises en scène de l'opéra d'Offenbach. Dans les *Contes d'Hoffmann* (*Hoffmann's Tales*) de Powell et Pressburger, les événements fantastiques ne sont pas présentés comme étant le résultat du magnétisme, d'illusions d'optique, d'expériences alchimiques, ni même comme étant le résultat de certains états d'esprit. Dans ce film, le fantastique est lié à l'illusion à laquelle nous sommes soumis dans un lieu précis : le théâtre.

Bien que de nombreuses années se soient écoulées depuis la réalisation du film, même un non-spécialiste peut reconnaître sa perfection technique. Le caractère théâtral des *Contes d'Hoffmann* de Powell et Pressburger est un effet soigneusement créé à l'aide des moyens cinématographiques.

Il est évident que, d'un point de vue technique, il aurait été possible de créer une image plus convaincante de Venise. Et pourtant, les cinéastes ont décidé de représenter Venise comme un décor, comme une toile de fond. Federico Fellini crée un effet similaire dans le film *Amarcord*. L'apparition nocturne du paquebot Rex, qui est presque un mirage pour les habitants d'une petite ville côtière, est présentée comme une scène de théâtre, avec une naïveté qui fait appel à l'imagination du spectateur.

Il en va de même pour les scènes dans lesquelles la poupée mécanique tombe en panne et se brise en morceaux. Dans le film de Powell et Pressburger, la fin tragique d'Olympia rappelle le spectacle raté d'un magicien de foire, un tour de magie dont le « secret » n'est que partiellement dissimulé par un rideau noir légèrement décoloré.

Le film contient probablement des éléments qui déplaisent à la plupart des amateurs d'opéra, déjà dérangés par le fait que seuls quelques acteurs principaux chantent réellement leurs rôles, tandis que les autres se contentent d'ouvrir la bouche, leur voix étant doublée par de véritables chanteurs d'opéra. Malgré cela, on peut constater que l'adaptation cinématographique conserve de manière très spécifique l'une des caractéristiques fondamentales de la prose fantastique d'Hoffmann. Probablement pas le naturel, ni le réalisme. Probablement et malheureusement pas l'humour hoffmannien.

## **IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR**

Mais en tout cas, la certitude qu'il existe toujours une explication aux événements fantastiques.

Cependant, bien que Powell et Pressburger conservent l'explicabilité hoffmannienne des événements inhabituels, leur adaptation, ou plutôt leur transposition de l'opéra au genre cinématographique, entraîne un changement notable. Dans ses récits fantastiques, E.T.A. Hoffmann propose au lecteur des explications scientifiques ou pseudo-scientifiques de phénomènes inhabituels. Ces explications, bien que simplifiées, sont également présentes dans l'adaptation théâtrale de Barbier et Carré et dans l'opéra d'Offenbach. Le film de Powell et Pressburger, qui n'a rien à voir avec les enregistrements cinématographiques et télévisés d'opéras, est essentiellement une vision cinématographique du théâtre, plus précisément une analyse des effets psychologiques du spectacle théâtral. La conclusion principale de cette analyse serait probablement qu'au théâtre, les illusions sont un phénomène naturel, voire habituel.

### **References:**

#### **Books and Book Chapters (Livres et chapitres de livres) :**

Gautier, T. (1903). *Souvenirs de théâtre et de critique* [Memories of theatre and criticism]. Bibliothèque-Charpentier.

Hoffmann, E.T.A. (1832). *Contes fantastiques* (Fantastic Tales). (A.F. Loève-Veimars, Trans.). Eugène Renduel.

Hoffmann, E.T.A. (1840). *Contes fantastiques* (Fantastic Tales). (H. Egmont, Trans.). Perrotin.

Hoffmann, E.T.A. (2014). *Contes nocturnes* [Night tales]. (H. Egmont, Trans.). Classiques Garnier.

Janin, J. (1863). *Contes fantastiques et contes littéraires* [Fantastic tales and literary tales]. Michel Lévy frères.

## **IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR**

Klein, U. (2000). *Die produktive Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Frankreich* [The productive reception of E.T.A. Hoffmann in France]. Peter Lang.

Sand, G. (1869). *Lettres d'un voyageur* [Letters from a traveler]. Michel Lévy frères.

Staël Holstein, G. de (1814). *De l'Allemagne* (On Germany). Librairie Stéréotype.

Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. (The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre). Seuil.

### **Journal Articles (Articles de revues) :**

Breuillac, M. (1906). *Hoffmann en France* [Hoffmann in France]. *Revue d'histoire littéraire de la France* (Journal of French Literary History), 3<sup>e</sup> Année, No. 3 (1906), pp. 427-457.

Chamarat-Malandain, G. (1978). *Récit, miroir, histoire. Aspects de la relation Nerval-Hoffmann* [Narrative, mirror, history. Aspects of the Nerval-Hoffmann relationship]. *Romantisme (Romanticism)*, 1978, n°20, pp. 79-93.

Charue, J. (1985). *Peut-on s'éprendre d'une femme-machine ? Remarques à propos de L'homme au sable d'E.T.A. Hoffmann* [Can one fall in love with a machine woman? Remarks on E.T.A. Hoffmann's The Sandman]. *Les Études philosophiques (Philosophical Studies)*, janvier-mars 1985, No. 1, pp. 57-75.

### **Web and Online Content (Contenu Web et en ligne) :**

George Romero on «Tales of Hoffmann». [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=c3Wo8ICLIIQ> (consulté le 14 juillet 2025).