

NOVALIS

Lettre bimestrielle n°85 – février-mars 2020

Documents biographiques
Documents littéraires et témoignages



Novalis (1772-1801)

**DOCUMENTS LITTÉRAIRES
ET TÉMOIGNAGES**

La République des Lettres

ROMANTIQUE ALLEMAGNE !

Novalis ou Hitler ?

Hier Adolf Hitler était officiellement nommé chancelier du Reich. Et hier je recevais une solide et profonde étude de Mme Ricarda Huch, prix Goethe de 1931, sur les Romantiques allemands¹.

Faut-il voir en cette coïncidence l'un de ces démentis que la vie donne parfois aux livres ?

Si le romantisme signifie inquiétude, sensibilité du cœur trop grand pour lui, s'il veut dire évasion de l'homme qui ne peut vivre entre les tombeaux des nations, rien de plus antiromantique que Adolf Hitler.

Rien de plus étriqué, de plus borné, que l'ancien sous-officier dont tout le programme se borne à transformer son pays en caserne sur le pied de guerre, avec la vieille haine de la tribu pour la tribu qui défend un autre totem et qui prend le moyen pour le but, la discipline pour l'idéal. Mais gardons-nous de juger trop vite et d'assimiler la troupe au chef. Les hitlériens, qui se sont regroupés derrière lui, participent eux du romantisme très spécial de la vieille Allemagne, de celui que Wagner puisait aux sources du moyen âge, dont Nietzsche, en l'épurant, a fait son surhomme.

Des millions de jeunes gens, dans un pays bouleversé par sa propre faute autant que par celle des traités, voient le chemin de la vie fermé devant eux.

Pas de travail ; pas de pain. Ils n'acceptent pas à vingt ans la malédiction « *désespère et meurs !* ». Werther s'est suicidé pour Charlotte. Ils préféreront être assassins que victimes et se forgeront des ennemis imaginaires ; l'Intelligence, le Commerce, la Démocratie, aujourd'hui dans les rangs d'Hitler, demain dans ceux de Spartakus.

¹ Grasset [1933].

Et revêtant l'armure de Siegfried, c'est du côté du monstre qu'ils combattent, par haine des animaux domestiques.

Ces ennemis, les plus dangereux et les plus détestables, ici nous essaierons de les comprendre.

*

Certes ils sont d'une tout autre qualité ces romantiques que Mme Ricarda Huch évoque dans son livre : ils sont toute révolte, exubérance, témérité, ironie. Ils hésitent entre le débordement poétique et le titanisme philosophique, les frères Schlegel, Novalis, Tieck, Hoelderlin [*sic*], Fichte, Schelling, Hegel, à la recherche de la possession du monde.

Plus encore que les romantiques français, ils sont les prêtres du devenir. Pour eux le monde extérieur est « un monde intérieur élevé à l'état de mystère ». Ainsi Plotin, repris par Bergson, nous disait que le corps est dans l'âme.

Quant à l'amour, ils dépassent encore les limites que les jeunes-France de 1830 avaient atteintes. Les amoureux de Victor Hugo, quand ils se livraient au sport de leur âge, soupiraient : « Il est impossible qu'il n'y ait pas quelque chose de changer dans les étoiles ». Novalis, lui, écrivait :

« Qui sait si notre amour ne deviendra pas un jour des cercles de flamme qui nous soulèveront et nous emporteront dans notre patrie céleste avant que l'âge et la mort ne nous atteignent. »

Ne souriez pas. Ces illusions, qui semblent si puérides, sont plus inoffensives que les autres. Et tout cela allait mourir comme un conte de fées : « Hamlet allait céder la place à Forlimbras. »

Le romantisme allemand allait reprendre bien d'autres formes : celle de l'impérialisme industriel et politique, celle de l'exaspération de la défaite, aujourd'hui celle du national-socialisme sur lequel le réalisme des barons a bien l'intention de garder la main.

Mais les incertitudes et les contradictions du Reich sont telles que cette forme, pour périlleuse qu'elle soit, semble encore bien plus éphémère que les autres. Qui sait si l'Allemagne de 1950 ne sera pas retournée aux Schlegel ou à Novalis ?



Comme une manière de réponse à la question posée par cet article de Jean Paraf, daté de 1933, voici celle d'Albert Béguin, en 1949, dans son avant-propos au volume *Le Romantisme allemand*, publié cette année-là par les *Cahiers du Sud* :

Novalis, Arnim, Hölderlin, Kleist, Hoffmann ne sont pas coupables du hitlérisme qui voulut les annexer et, à cette fin, mutila leur pensée et leurs ouvrages. Mais chez Novalis, Arnim, Hölderlin, Kleist, Hoffmann, il y eut d'une part une conscience souvent angoissée du destin allemand, des menaces inhérentes à certaines pentes du génie national ; et d'autre part une attirance obscure vers des abîmes qui ne sont pas très différents de ceux qui fascinèrent l'Allemagne récente, de ceux où elle voulut précipiter avec elle tout le vieux monde européen. Nous n'avons plus la liberté d'ignorer que, dans l'œuvre de ces poètes, existent les plus perspicaces témoignages que des esprits clairvoyants aient portés sur les périls allemands, et les plus inquiétants symptômes de la crise future. Il y aurait de la grossièreté à exploiter ces témoignages et ces symptômes, à en tirer une défiance de principe envers les poètes qui souffrirent de sentir ces épines dans leur chair par la loi de leur naissance au sein d'un peuple marqué pour le plus tragique destin. Mais il y aurait de la frivolité à ne pas prêter l'oreille à ce que ces voix nous disent de la tragédie allemande.

On lira ici, parmi les traductions nouvellement introduites à notre sommaire, celle qu'Armel Guerne a faite d'un essai trop peu connu de Novalis, *La Chrétienté ou l'Europe*. Ce n'est pas, je pense, insulter à la pure figure de Novalis, poète et mystique, que de recommander la lecture la plus attentive de ces pages, et une lecture qui n'eût pas été tout à fait la même il y a dix ans. Comment ne pas voir à la fois la grandeur de ce rêve d'unité que Novalis hérite d'une vieille tradition germanique, et à la fois les hérésies qui déjà se glissent dans son esprit, si peu différentes des erreurs du nationalisme moderne ? Si, à cette date ancienne, la mystique de l'universelle communion des saints se détournait vers le songe d'un empire à dominante allemande, et cela dans l'esprit du plus innocent des songeurs, peut-on ne pas penser que s'annonce dès lors un avenir d'aberrations plus graves ? Il est difficile aussi d'isoler chez un Arnim, au cœur même de ses contes les plus étrangers au monde temporel, deux personnalités en apparence inconciliables : celle du Prussien brutalement gallophobe, antisémite, impérialiste, et celle du grand solitaire insensible aux tentations de la terre. Et on ne peut lire vraiment Hölderlin sans recevoir le choc de son angoisse toutes les fois qu'il voit prophétiquement se dérouler à travers les siècles la tragédie de son peuple ; pour la Germanie, il a imaginé une mission grandiose et la fondation d'une ère historique nouvelle ; mais aussi, quand il regardait vivre ses compatriotes, dont il eût voulu faire les Hellènes inspirés des temps à venir, il était saisi de vertige à les voir tellement inaptes à cette haute vocation. Le tragique de sa vie personnelle s'approfondit sans cesse de tout le tragique national : faut-il méconnaître cette autre profondeur quand elle eut pour issue et pour garantie le long purgatoire de la folie ?

L'aventure spirituelle des Romantiques allemands ne touche jamais aux basses régions où foisonna le mythe larvaire de Hitler et de Rosenberg. Mais il y a toujours une mystérieuse corrélation entre les plus nobles aventures osées par le génie supérieur d'un peuple et les monstres qui naissent dans ses entrailles. Descartes n'est point responsable des grotesques cérémonies vouées en 1791 à la Déesse Raison, pas plus qu'il ne faut l'accuser de cette prison logicienne où s'enferme parfois chez les Français l'intelligence de l'histoire ou la règle de l'action politique. Il n'empêche que les erreurs françaises sont des hérésies rationalistes, tandis que les démentes allemandes naissent d'un irrationalisme primaire. Idolâtrie de l'ordre chez les uns, du désordre chez les autres.

SUR L'ŒUVRE DE MAURICE MAETERLINCK

III

J'ai montré ailleurs² comment le mot *symbolisme* par quoi on indique l'attitude de tout un groupe de poètes avait été à la fois très mal et très bien choisi, comment il ne s'adressait qu'aux procédés d'expression de cette école et non pas à ses modes d'inspiration. Les Symbolistes ne sont *symbolistes* que dans leur forme, non dans le fond, dans le sujet de leurs œuvres.

En effet, qu'ils veuillent chanter un état de conscience ou un paysage, les poètes en question s'efforcent de dépasser les apparences, de descendre jusqu'à la source du moi, de *vivre le sentiment* de la nature. Leur vision n'est pas *périphérique*, c'est-à-dire tournée vers l'extérieur, vers l'analyse, vers le relatif, mais *centrale*, j'entends intérieure, synthétique, absolue.

Si je prends le mot *symbole* dans son acception courante : signe mis à la place d'une *réalité*, certains poètes, comme les parnassiens, qui se contentent de *décrire* le geste extérieur d'un état d'âme ou les aspects *relatifs* de l'univers sont des *symbolistes*. Ils se gardent d'exprimer le sens caché des choses, de nous faire pressentir l'énigme derrière les contingences. Au contraire, les poètes de l'école contemporaine dits symbolistes dédaignent les signes pour s'intérioriser jusqu'à la réalité. Ils ne procèdent pas par analyse, mais par synthèse et se réfugient d'un bond dans l'absolu. Qu'est-ce que leur intuition lyrique, sinon une certaine *certitude* que les sens sont impuissants à fournir et que seul le cœur procure.

Ainsi les poètes symbolistes sont tout le contraire des *symbolistes*. Mais voici en quoi ils méritent cette appellation.

L'acte mystique, je veux dire l'acte intuitif, est indivulgable. Tout sentiment profond est un absolu qui ne peut se communiquer à d'autres qu'en prenant une forme représentative au moyen du langage. S'exprimer constitue une fatale inadéquation entre l'intuition originale et l'emploi du vocabulaire discursif, intermédiaire sensible. Il s'établit donc une « lutte intéressante entre l'intuition mystique qui voudrait s'achever, saisir l'Être pur, et les conditions naturelles de la connaissance qui ne permettent pas à la conscience de se passer de représentations »³. De là l'emploi des mythes par Platon et le recours à quantité d'éléments figuratifs dont l'analogie est le principal. « Ce genre d'expression est dans les

² Voir mon *Essai sur le Symbolisme* en tête de *Paysages introspectifs*.

³ [Edouard Récéjac, auteur de *l'Essai sur les fondements de la connaissance mystique*, Paris, 1897].

exigences de notre nature. Il y a des choses trop complexes, à la fois trop étendues et trop indivisibles, pour qu'elles puissent être présentées à la conscience par des procédés dialectiques. Peut-être aussi y a-t-il des situations d'âme où nous avons besoin à la fois de penser les choses, de les sentir et de les voir ? C'est donc pour réparer l'insuffisance du langage et quand nous avons besoin d'embrasser les choses avec toute l'âme, que nous recherchons les symboles : grâce à eux seulement nous pouvons arriver à cet état appelé « mystique », qui est la synthèse du cœur, de la Raison et des sens autour d'un objet assez parfait pour nous ravir tout entiers »⁴.

C'est en ce sens que les poètes en question méritent le nom de *symbolistes* ; cette épithète leur convient à merveille si l'on fait allusion non pas à leur mode d'inspiration mais également à leurs procédés d'expressions, et l'on comprendra mieux à présent la justesse de ma définition de l'école symboliste : celle qui, par le moyen d'images successives, extériorise des intuitions lyriques.

Qu'est-ce que le symbole ? M. Récéjac dont j'ai mis si souvent à contribution le beau livre sur le mysticisme va nous répondre : « Le symbole n'est ni une image directe, ni un groupe logique d'images : il ne représente pas, mais plutôt il suggère. Nous voulons dire par là que le symbole amène à l'horizon de la conscience une abondance d'images ayant entre elles un lien plus ou moins solide d'analogie et qui deviennent pour nous un objet. »

Pour nous faire revivre l'instant de leur sensation, les symbolistes, ne pouvant nous situer d'un coup dans leur propre intuition, vont nous tirer à eux doucement au moyen d'images accumulées et, par des intégrations successives dont le rôle à chacune est d'aider de plus en plus à cette fusion entre l'âme du lecteur et celle du poète, nous identifier à leur propre émotion.

L'emploi instinctif de ce procédé d'expression est tout à l'honneur des symbolistes. Il faudrait tenter une analyse complète des métaphores et du vocabulaire de l'école contemporaine pour prouver la nouveauté de ce mode de représentation. Bien des critiques tomberaient, entre autres le reproche de manquer de précision. Comme l'a montré Mockel, « préciser une idée, c'est la borner et c'est enlever d'avance au poème qui la contient ce frémissement d'illimité que donne le chef-d'œuvre »⁵. La méthode de certains peintres impressionnistes est tout entière contenue dans ces lignes où Mockel inconsciemment fait allusion à la théorie philosophique du *continu* si féconde en conséquences esthétiques.

⁴ [*Idem*].

⁵ [*In Propos de Littérature*, 1894, de l'écrivain et poète symboliste belge Albert Mockel (1866-1945).]

Je ne connais pas d'œuvres plus propres à illustrer la technique symboliste que le théâtre et les *Serres Chaudes* de Maeterlinck. Pour mieux empêcher le spectateur d'être distrait par une mise en scène trop *arrêtée*, et dans le but de nous intéresser exclusivement au développement des états d'âme, l'auteur localise l'action de ses pièces dans des cadres féeriques et mouvants où nous devinons vaguement des canaux endormis, des moulins abandonnés, des paons mélancoliques, des castels hantés, des forêts terrifiantes. Il choisit ses sujets dans la légende et les fait vivre à une époque indéterminée, d'accord avec Novalis – le plus symboliste des poètes romantiques allemands – qui voyait dans le conte, la fable, le *märchen*, un merveilleux moule poétique. « *Alles poetische muss märchenhaft sein* », dit quelque part l'auteur des *Disciples à Saïs*.

Non seulement le choix du sujet, mais encore tous les accessoires, sites, événements, objets usuels, spectacles extérieurs nous renseignent sur l'état d'âme des personnages. Tout concourt à renforcer l'émotion fondamentale, converge vers l'expression morale, comme le voulaient les sculpteurs du Moyen Age. Une vaste analogie coordonne les choses, les paysages et les sentiments ; il semble que le monde sensible et le monde psychique soient faits d'une même *qualité* et rien n'est plus propre à nous suggestionner que ces perpétuelles allusions par l'entremise des sens à des faits cachés, plutôt sentis que perçus.

Voyez, tantôt l'auteur d'*Intérieur* se plaît par de singulières concomitances à nous avertir du malheur. Un menuisier cloue du bois, un paysan fauche de l'herbe et c'est l'annonce de la Mort, l'implacable intruse. Hjalmar, le vieux roi sensuel poussé par sa femme, s'introduit chez la princesse Maleine⁶. Au moment où la jeune fiancée va mourir un lis tombe et se brise, le chien Pluton gratte à la porte, le petit Allan joue à la balle contre la porte verrouillée, les cygnes qui nageaient sous les fenêtres s'envolent sauf un qui tombe foudroyé, une des arches du pont s'écroule tandis que la croix de la chapelle choit dans le fossé et que la foudre saccage le château. – Tantôt, au moyen de simplifications habiles, Maeterlinck fait passer en nous tout ce qu'un état psychique comporte d'incommunicable : « Le carrefour des Quatre Judas ! – Ne criez pas ce nom dans l'obscurité », et une exclamation déchirante, un Ah ! ou un Hélas ! comme en exhale les héroïnes de Racine, contiennent de grands effets émotionnels. – Tantôt, avec une insistance qu'on aurait tort d'accuser de monotonie, les personnages se jettent la même phrase nue et ainsi est atteint le maximum

⁶ [*La Princesse Maleine* est la première pièce de théâtre de Maurice Maeterlinck, publiée à Gand en 1889].

d'intensité suggestive avec le minimum de procédé. – Tantôt, au contraire, Maeterlinck accumule les images disparates, tourne et retourne une impression primitive, un jeu savant d'analogies combinées, malgré un apparent discord, en vue d'enserrer cette impression dans son entière complexité.

*Essayez vos désirs affaiblis de sueurs
Allez d'abord à ceux qui vont s'évanouir.
Ils ont l'air de célébrer une fête nuptiale dans une cave ;
Ils ont l'air d'entrer midi, dans une avenue, éclairée de lampes au fond d'un
[souterrain ;
Ils traversent, en cortège de fête, un paysage semblable à une enfance d'orphelin.*

ou encore :

*Mais ces mains fraîches et loyales !
Elles viennent offrir des fruits mûrs aux mourants !
Elles apportent de l'eau claire et froide en leurs paumes !
Elles arrosent de lait les champs de bataille !
Elles semblent sortir d'admirables forêts éternellement vierges.*

Que m'importe après cela que, par excès de conscience expressive, Maeterlinck soit tombé parfois dans des allégories, d'ailleurs gracieuses :

*A travers de tièdes forêts,
Je vois les meutes de mes songes,
Et vers les cerfs blancs des mensonges,
Les jaunes flèches des regrets.*

Il suffit d'avoir indiqué brièvement chez notre auteur la puissance toujours renouvelée des « représentations » psychiques, le maniement subtil des affinités spirituelles, la figuration lyrique de ses conceptions intuitives, – pour se rendre compte de quelles délicates ressources jouit notre poésie moderne. Aux artistes contemporains appartient le pouvoir d'user de cet instrument infiniment délicat et de confirmer le mot de Spinoza : « Avec des paroles et des images il est possible de former un plus grand nombre *d'idées* qu'avec les principes et les notions sur lesquels toute notre connaissance naturelle est assise⁷. »

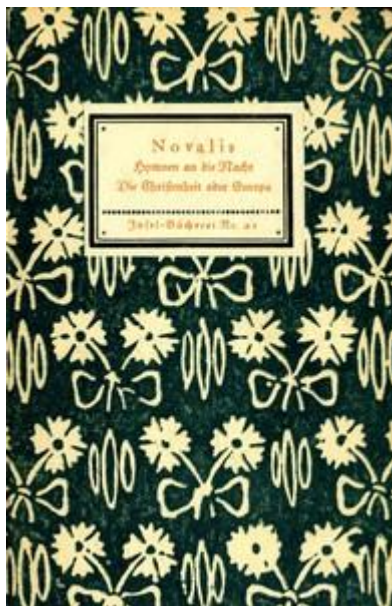
⁷ Spinoza, *Traité théologico-politique* [1670].

NOVALIS.



Si courte qu'ait été la carrière de Novalis, on ne peut se défendre d'un certain embarras quand il s'agit d'indiquer et de classer tous les travaux qui l'ont remplie. Il n'y a pas en Novalis seulement le poète, il y a le penseur, et on ne saurait dire combien d'aspects infinis, d'horizons nouveaux, de routes fécondes, cette imagination puissante a entrevus dans la philosophie et dans l'art. C'est une tâche difficile que d'analyser avec détail les diverses tentatives qui ont témoigné de son activité infatigable. Heureusement le monument inachevé du poète découvre à l'observation qui persévère de profondes traces d'un ordre rigoureux. Par les *Hymnes à la nuit*, les *Disciples de Saïs*, et les pensées philosophiques, on s'élève sans brusquerie au roman qui domine toutes ces œuvres d'inspiration différente, à *Henri d'Ofterdingen*. Nous suivrons cette marche, qui permet seule d'étudier sans confusion l'œuvre de Novalis depuis les détails jusqu'à l'ensemble.

Les *Hymnes à la nuit* furent composés peu de temps après la mort de Sophie, la première fiancée de Novalis. Le titre d'hymnes



ne convient pas exactement à ces méditations, où les strophes ne remplacent la prose qu'à de longs intervalles. Ce sont de graves contemplations plutôt que des chants inspirés. Pourtant on peut y remarquer plus d'un passage où la rêverie de l'amant affligé s'élève à de hautes et sereines régions. Après avoir célébré le silence et l'ombre, après avoir chanté le charme consolateur de la nuit, le poète se plonge avec une joie austère dans une méditation lyrique sur la vie du Christ. On ne saurait dire la pieuse tristesse qui s'exhale de cette partie des *Hymnes à la nuit*. Mme de Staël parle dans son *Allemagne* de l'émotion qu'excita en elle, à Eisenach, la rencontre d'une troupe de jeunes gens qui, par un jour d'hiver, traversaient les rues couvertes de neige en chantant les louanges de

Dieu. Les dernières pages des *Hymnes à la nuit* sont profondément empreintes de cette mélancolie singulière que revêtent les pompes chrétiennes sous le ciel du Nord. L'hymne intitulé *Désir de la Mort* se distingue surtout par son accent de solennelle tristesse. « Qui nous arrête encore sur cette terre ? S'écrie le poète. Ceux que nous aimons reposent déjà depuis long-temps. Leur tombe renferme ce qui faisait notre vie. Nous n'avons plus rien à poursuivre ici-bas. Le cœur est plein, le monde est vide. » Si âpre qu'elle soit, la douleur qui arrache ce cri au poète n'a rien de commun avec le lyrique désespoir de Werther ou de René. Ces aspirations vers la tombe ne sont pas sans une parenté lointaine avec les pieux abattements que, dans l'Allemagne d'avant la réforme, certaines âmes élevées pouvaient ressentir au sein des cloîtres. L'homme dont le cœur est ainsi oppressé en face du monde désert ne songe pas même à lutter avec la vie ; il n'a plus un désir pour les joies, ni pour les affections de la terre ; pâle et glacé comme les morts, il envie leur calme, il leur tend la main sans arrêter sur la nature ou sur ses semblables un seul regard d'amour ou de regret.

Les *Chants spirituels* relèvent comme les *Hymnes à la nuit* d'une inspiration profondément chrétienne. L'idéal dont la contemplation ravit le poète dans des extases toujours nouvelles, c'est le Christ, contemplé tantôt dans sa gloire sereine, tantôt dans les saintes angoisses de la passion. L'âme souffrante épanche ses douleurs dans le sein du Dieu crucifié : elle l'adore comme un maître, le célèbre comme un soutien, l'appelle comme un ami. On aurait peine à trouver dans notre littérature l'analogie de cette poésie austère. Ce n'est pas là l'inspiration religieuse puisée à sa source primitive, en pleine poésie orientale, comme Lamartine a su la trouver. Le souffle qui anime ces pieux cantiques ne vient ni du Carmel ni du Liban ; il vient des vieilles cathédrales, et il a traversé les sombres forêts de la Thuringe. Ce sont de divins élans, de mystiques soupirs, des tristesses que les paysages du Nord peuvent seuls inspirer. Pourtant un rayon de soleil méridional illumine quelquefois l'horizon brumeux, et on peut citer, surtout dans les hymnes que Novalis adresse à la Vierge, plus d'une strophe aussi fraîche, aussi radieuse dans sa pureté virginale, que les beaux lys épanouis des tableaux du Pérugin.

Les poésies mêlées de Novalis sont en petit nombre. On y remarque d'agréables strophes à Tieck, un sonnet d'une beauté grave et sereine, et une charmante chanson sur le printemps. Ce n'est point toutefois dans ces inspirations gracieuses qu'il faut chercher la plus complète expression du poète. On croira donc sans peine qu'une des parties les plus importantes des travaux de Novalis est son recueil de pensées. Il est peu d'écrivains qui en une aussi

courte vie aient remué autant d'idées, essayé autant de routes et sondé avec autant de patience la nature, la vie, la société, dans tous leurs mystères. Qu'on ne se laisse pas tromper à son angélique sérénité, à son tendre sourire, le beau et jeune fiancé de Sophie n'appartient pas aussi directement qu'on serait d'abord tenté de le croire à la lignée du chantre de Laure. Après avoir fait la part du rêveur et de l'amant, la part du penseur reste à faire, et quiconque étudiera sérieusement Novalis se convaincra que cette part doit être grande.

Les pensées de Novalis ne le montrent pas seulement préoccupé de science et de poésie : bien qu'il émette sur divers problèmes d'art et de psychologie plus d'une vue féconde, un ardent amour de l'humanité lui a dicté la meilleure partie des réflexions éparses qu'on a réunies à la fin de ses œuvres. Tout en cédant à la curiosité qui l'entraîne à interroger les abîmes de l'âme, tout en discutant avec un lumineux enthousiasme d'importantes questions littéraires, Novalis revient toujours au perfectionnement des sociétés humaines comme à son rêve le plus cher.

[A suivre]

POÈTES MODERNES

DE L'ALLEMAGNE.

—
LOUIS TIECK.
—

Une circonstance en apparence insignifiante détermina chez Tieck le réveil de la vocation qui devait l'entraîner vers la poésie du moyen âge. Chargé par un libraire de compléter une série de contes populaires laissée inachevée par Musæus⁸, Tieck fut amené à feuilleter plus d'un recueil d'antiques légendes, et cette lecture, d'abord commencée avec insouciance, ne tarda pas à

⁸ [Né à Iéna, en 1735, mort à Weimar, en 1787.]

exercer sur son âme une sorte de fascination. Il n'est pas inutile de dire ici quelques mots de l'écrivain dont il était devenu le continuateur.

Le retour de l'Allemagne à la poésie du moyen âge, qui devait s'accomplir par l'influence de Tieck, avait été préparé déjà, grâce à quelques travaux assez insignifiants au point de vue de l'art, mais curieux par la tendance qu'ils révèlent. Dans ce nombre il faut ranger les contes de Musæus. Cet écrivain avait su rajeunir avec talent plus d'un vieux récit national, et on avait pu comprendre, par le succès de ses efforts, avec quelle reconnaissance l'Allemagne accueillerait une restitution plus savante et plus complète de ses vieilles légendes. Ce qui dominait chez Musæus, c'était le sentiment profond de cette mythologie étrange, de ce monde des elfes et des fées que le paganisme du Nord avait, en expirant, légué au christianisme vainqueur. Il y a en effet pour les poètes modernes deux sources d'inspirations dans le passé de l'Allemagne : l'une est l'antique panthéisme dont les ballades fantastiques nées parmi le peuple offrent encore aujourd'hui un vivant témoignage ; l'autre est le catholicisme et la chevalerie. Musæus s'était plu surtout à faire revivre les légendes où le panthéisme avait laissé sa trace ; il avait été l'aimable et un peu frivole rapsode de ce poème merveilleux de la lutte de l'homme avec les esprits de la terre, dont les ballades allemandes sont autant de chants épars. Son œuvre n'avait d'autre importance que celle-là ; c'était une tentative louable, quoique incomplète à beaucoup d'égards, pour réveiller les vieux souvenirs allemands.

Tieck commença d'abord par suivre la même voie que Musæus, c'est-à-dire par s'inspirer de l'antique panthéisme du Nord ; mais du premier coup il s'éleva à une hauteur où Musæus n'avait jamais pu atteindre. *Le Blond Eckbert*, *la Barbe Bleue*, qu'il écrivit dans l'année 1796, sont des œuvres entièrement animées de cette fantaisie sombre et bizarre qui règne dans les ballades et les légendes chères au peuple allemand. Le poète qui devait plus tard consacrer les plus glorieux efforts de son génie à l'idéalisation du moyen âge catholique débutait par un hommage rendu au panthéisme septentrional. Tieck put ainsi représenter les deux faces de la vieille Allemagne, l'aspect païen et l'aspect chrétien. Même après avoir écrit le beau drame de *Geneviève*, où règne presque exclusivement la suave mélancolie de la muse souabe, il revenait dans *les Elfes* à la rêverie superstitieuse de l'Allemagne du nord, à la muse qui lui avait dicté *la Barbe Bleue* et *le Blond Eckbert*.

Le sujet *du Blond Eckbert* est bizarre et compliqué. Un enfant, poussé hors de son village et loin de la chaumière paternelle par la soif des aventures, rencontre, après une marche pénible, une vieille

femme qui lui offre un asile dans une chaumière isolée au milieu d'une vaste forêt. Les seuls êtres vivants qui habitent cette retraite avec la vieille sont un oiseau et un chien. L'oiseau répète sans cesse une chanson plaintive, et profère d'harmonieuses paroles qui expriment l'amour de la solitude et de la nature. Le chien semble doué d'intelligence, et ses regards s'animent parfois d'une sensibilité presque humaine. Bertha, c'est le nom de la jeune fille, vit jusqu'à sa quatorzième année dans cette profonde solitude, au milieu de ces êtres bizarres. Alors le démon de la curiosité s'empare de nouveau de son âme. Elle ignore le monde et la vie, elle n'a encore vu de la terre que les bois épais qui entourent la mystérieuse chaumière. Les rayons du soleil, les parfums de la forêt, l'éclat du ciel l'attirent au dehors ; une force impérieuse la pousse à chercher d'autres lieux, à retourner parmi les hommes. Bertha fuit la chaumière, emportant l'oiseau et les trésors de sa bienfaitrice absente. Le chien, qu'elle a enchaîné, la rappelle en vain par ses aboiements plaintifs. L'histoire du séjour de Bertha dans une ville voisine, son mariage avec Eckbert, la vengeance de la vieille qui, prenant diverses formes, se représente plusieurs fois sous le toit d'Eckbert, et toujours pour le pousser au crime, la mort de sa femme frappée de terreur par ces apparitions, complètent le récit. Si nous avons analysé ce conte, ce n'est pas qu'il mérite de grands éloges sous le rapport de l'invention. L'action d'*Eckbert* n'est qu'un cadre des plus commodes où le talent descriptif du conteur peut se jouer, admirablement. Le tableau de la forêt enchantée, de la sauvage retraite où Bertha passe sa jeunesse, est tracé avec une verve remarquable. Dans les moindres détails relatifs à la vieille femme et à ses hôtes étranges, il y a un charme puissant. Le recueillement mêlé d'inquiétude qu'on éprouve dans l'isolement des grands bois, la tristesse qu'éveillent dans l'âme les vagues mélodies de la solitude, le goût de la vie oisive, l'élan impérieux qui attire vers l'inconnu, qui pousse au mouvement et aux voyages l'homme dont la vie s'est longtemps passée dans le calme, toutes ces impressions diverses, dont quelques-unes sont presque insaisissables, revivent dans *le Blond Eckbert* avec une précision et une fraîcheur merveilleuses. Le drame de *Carl de Berneck* respirait déjà ce sentiment profond de la nature allemande qui distingue Tieck entre tous les poètes de son temps. Dans *le Blond Eckbert* on peut reconnaître que ce sentiment agrandi encore depuis l'époque où la vue d'un site désolé du margraviat de Baireuth [*sic*] inspirait *Carl de Berneck* au poète. Tieck excelle à chanter les harmonies des forêts ; dès que sa fantaisie quitte la demeure de l'homme ou la rue bruyante pour s'égarer dans l'épaisseur des sapins et des chênes, sur les chemins tapissés de mousse, dès lors sa parole s'anime, et un charme étrange se mêle à

ses descriptions. Cette ivresse si connue des Allemands, que causent le spectacle des solitudes verdoyantes, la fraîcheur des sources vives, le parfum des pins et des chênes, cette bienfaisante ivresse de la nature est aussi féconde pour l'auteur du *Blond Eckbert* que l'était pour Hoffmann l'autre ivresse puisée tour à tour par le fougueux rêveur dans le vin de Champagne, les accords de Mozart et les fantômes de Callot.

On retrouve dans *la Barbe Bleue* le charme mystérieux du *Blond Eckbert*. Toutefois le talent de Tieck s'y montre encore sous un autre aspect. L'ironie qui animera *le Chat Botté et Zerbino* se fait pressentir. C'est un drame rapide, plein de mouvement et de variété. Dans *la Barbe Bleue*, comme dans la comédie du *Petit Poucet*, écrite beaucoup plus tard, on peut signaler des transformations heureuses des personnages de nos vieux contes. Les figures d'Agnès et d'Anna revêtent dans le premier de ces drames cette grâce délicate et chaste qui caractérise les plus fraîches créations de la muse allemande. Le personnage de Pierre Werner, le sombre héros de la pièce, est tracé avec une remarquable énergie. On retrouve la même variété, la même finesse dans la composition des caractères du *Petit Poucet*. Ces deux drames méritent une place distinguée parmi les œuvres de Tieck.

Les Fils d'Heymon, la Belle Maguelonne, le roman satirique de Pierre Leberecht, telles furent, si l'on excepte *le Petit Poucet*, les principales productions qui, avec les travaux déjà cités, attestèrent l'activité de Tieck durant l'année 1796. Dans *les Fils d'Heymon* et *la Belle Maguelonne*, l'auteur tenta de rajeunir le moyen âge chrétien, comme dans *le Blond Eckbert* et *la Barbe Bleue* il s'était inspiré de la rêverie païenne du Nord. Mais ce n'était là qu'un essai, qu'une ébauche de la grande œuvre qu'il devait accomplir dans *Geneviève et Octavien*. Dans *la Belle Maguelonne*, par exemple, Tieck se borne à reproduire presque littéralement le récit des vieux conteurs. Il semble que son imagination timide et ravie craigne d'altérer leur parole naïve, de troubler la sérénité des anciennes fables, en y mêlant ses propres créations. Quant à *Pierre Leberecht*, c'est une joviale histoire dont les lecteurs d'en deçà du Rhin n'apprécieraient guère la saveur, tout allemande. Il y a néanmoins d'heureuses intentions et d'attachantes parties dans ce roman satirique.

Tout essai de rénovation littéraire implique deux tâches : il faut justifier par des poèmes durables la tendance nouvelle dont on s'inspire ; il faut aussi combattre les tendances contraires par le raisonnement et la satire. Tout poète novateur est quelque peu critique. Les écrivains qui avaient précédé Tieck avaient dû vaillamment lutter pour établir une école nationale sur les ruines des écoles d'imitation. Lessing avait dignement commencé le combat

par le drame et par la polémique. Schiller avait consacré à l'esthétique plus d'une veille dérobée à sa muse fougueuse. L'ennemi que combattaient ces grands esprits était la tendance vers l'imitation étroite et servile qui avait menacé de stérilité la poésie allemande au commencement du XVIII^e siècle. Pour Tieck, ce n'était pas là l'ennemi le plus redoutable. Ce qu'il devait craindre surtout, c'est l'esprit bourgeois et vulgaire qui, sous l'influence d'Auguste La Fontaine⁹ et de Kotzebue, avait jeté de profondes racines en Allemagne.

Les nombreux lecteurs qui avaient accueilli avec enthousiasme les œuvres larmoyantes signées de ces deux noms s'élèveraient-ils jamais à cette naïveté, à cette bonhomie sérieuse, sans lesquelles les vieux contes allemands ne sauraient être compris ? On pouvait en douter. Tieck essaya donc de ruiner l'influence de la littérature bourgeoise, et il lança contre elle plusieurs drames dont la verve bouffonne n'a rien à envier aux plus charmantes créations de Gozzi¹⁰. Durant les années 1797 et 1798, nous le voyons occupé à cette œuvre de sarcasme et d'ironie. Pour hasarder au milieu de la société contemporaine les virginales figures évoquées dans *Geneviève* et *Octavien*, ne fallait-il pas qu'il préparât les voies, qu'il disposât les sceptiques à la foi, les railleurs au recueillement ! Or l'ironie n'est jamais plus complètement vaincue que par l'ironie même, et Tieck ne pouvait mieux préluder à l'idéalisation du moyen âge que par le *Chat Botté* et *Zerbino*.

Le Chat Botté nous offre d'un bout à l'autre l'aimable et spirituelle satire du public allemand. Tout est gaieté capricieuse, verve ironique et joyeuse fantaisie dans ce drame. Sur la scène la légende dans sa naïveté la plus primitive ; au parterre les admirateurs de Kotzebue avec leur affectation et leur sottise : telle est la double comédie qu'évoque devant nous le poète. Son imagination souriante va sans cesse du vieux conte au public moderne. Les risibles observations, les murmures impatients des spectateurs, interrompent à chaque instant la pièce, et le dernier acte de la naïve légende est accueilli par d'impitoyables huées.

Dans *Zerbino*, le théâtre où se joue la fantaisie de Tieck est bien agrandi. Une immense intrigue, pleine de détails bizarres et surchargée d'incidents merveilleux, remplit le cadre qu'il s'est tracé. C'est encore un double drame que nous offre *Zerbino*. Au milieu des scènes bouffonnes serpente une fraîche idylle : c'est l'art pur qui intervient dans la critique. En regard de la satire des tendances qu'il faut blâmer, le poète a placé la réalisation de l'idéal que l'artiste doit

⁹ [Le romancier August Lafontaine (1758-1831).]

¹⁰ [Le dramaturge italien Carlo Gozzi, né à Venise en 1720 et mort en 1806.]

poursuivre. De la cour d'un prince frivole, pleine de courtisans ridicules et d'ignorants docteurs, on passe à des scènes rustiques et gracieuses dont le théâtre est un hameau. Nous aurions aimé que la partie idyllique de *Zerbino* célébrât le culte du moyen âge : il y aurait eu un lien plus logique entre ce drame et les tentatives dont il est un trop vague prélude. *Zerbino* témoigne avant tout, dans les scènes pastorales, de l'influence exercée sur Tieck par la lecture de Goethe. C'est la sérénité, la majesté, la beauté harmonieuse de quelques scènes de *Faust* et de *Tasse*. Dans la partie satirique, l'invention capricieuse de Gozzi s'allie aux plus hardis élans de la fantaisie allemande. Il y a surtout une scène pleine d'une ironie saisissante, celle où Nestor, personnification de l'esprit vulgaire et bourgeois, entre dans un jardin merveilleux, Élysée de la vraie poésie. Là Dante, Shakespeare, Cervantès, Sophocle, errent en paix sous de frais ombrages. La nature s'anime dans cette retraite sacrée ; elle exhale par ses mille voix l'ivresse qui la domine. La forêt invite l'homme à se reposer sur le gazon des solitudes, la rose célèbre l'amour, le lis les infinis désirs ; les buissons vantent la fraîche parure qu'ils ont reçue du printemps ; l'oiseau perdu dans le bleu du ciel chante les ineffables joies de la liberté. On devine combien le chétif orgueil, l'étroit scepticisme de Nestor, se trouvent dépaysés dans ce monde radieux. Aussi ne tarde-t-il pas à encourir la colère des nobles habitants du jardin ; colère qui bientôt, il est vrai, se change en pitié. Des génies entraînent Nestor des régions de l'art dans celles de la prose. On le fait asseoir dans une chambre confortablement meublée, devant une table servie. Alors l'honnête bourgeois se retrouve dans son élément. Au lieu des mélodies de l'arbre qui tremble sous les caresses de la brise, il entend le bois travaillé en table et en chaise l'inviter d'une voix criarde à manger et à s'asseoir. Au concert des belles choses inutiles succède l'aigre tapage des meubles et des ustensiles nécessaires à la vie. Ici la bouffonnerie allemande va jusqu'à ses dernières limites. Le rôti, le vin, les assiettes, engagent une conversation affectueuse et cordiale avec le digne voyageur. Le calme et la bonne harmonie qui règnent dans cet entretien contrastent de la façon la plus plaisante avec l'irritation qui animait Nestor en face de la belle nature et des grands poètes. Enfin Nestor, rassasié et satisfait, quitte la chambre où il s'est amplement consolé des ennuis de sa promenade dans le merveilleux jardin ; mais il ne se retire pas sans dire un adieu fraternel à la table, aux chaises, aux plats et aux bouteilles, ses sympathiques amis.

[A suivre]



Cécile Pitois a renouvelé son projet – dont il a été question dans la *Lettre Novalis* n°35, octobre-novembre 2011 : « Les nuages sont les racines de notre terre, SAXE – ANHALT ». En voici la version 2020 :

LE PROJET

Cécile Pitois imagine une sculpture entre ciel et terre, qui relie notre être le plus profond à ses aspirations spirituelles. Cette œuvre emprunte la forme du nuage, qui symbolise la pensée toujours en mouvement de Novalis.

Un système audio intégré y diffuse les enregistrements, extraits des *Fragments de Novalis*. Lus par des personnes d'âges et d'origines divers, les citations choisies retracent essentiellement une pensée sur les liens entre la nature humaine et la Nature.

Le visiteur pourra tout à tour écouter les voix ou le silence, qui lui permettra de laisser vagabonder son esprit pendant qu'il contempera la course des nuages.

Pour aller plus loin :

<https://www.youtube.com/watch?v=NNyrDoH74iY&t=3s>

HISTORIQUE

Les nuages sont les racines de notre Terre a été conçu pendant la résidence effectuée à Oberwiederstedt, dans la maison d'enfance de Novalis, actuellement centre de recherche et d'échange sur son œuvre.

« J'ai fait connaissance d'un ancien du village qui m'a invitée à venir écouter sa chorale (masculine). Ils m'ont chanté, entre autres, les hymnes pour les mineurs écrits par Novalis. De cette rencontre est née l'idée de donner une voix contemporaine à la pensée de Novalis en enregistrant des personnes faisant des lectures de son œuvre. »

Le projet s'est essentiellement constitué autour de deux événements : celui de cette rencontre et d'une visite d'une mine de la région avec leurs anciens ingénieurs.



« De ces rencontres, j'ai envisagé de construire un observatoire de nuages, une sculpture-monument-mobilier, où l'on puisse s'asseoir et contempler la course des nuages tout en écoutant des Fragments de Novalis philosophant sur la Nature ».

NOVALIS 2008 - Réception de Novalis en France

- 1 : Teodor de Wyzewa, « Le poète Novalis », *Revue des Deux Mondes*, Paris, 1^{er} novembre 1900.
- 2 : Comte de Montalembert, « Novalis », *Mélanges d'art et de littérature*, Paris, 1831.
- 3 : Henri Albert, « Novalis », *Mercure de France*, t. XVI, 1895.
- 4 : Eugène Lerminier, *Extrait d'au-delà du Rhin*, Bruxelles, 1835.
- 5 : « La Fleur bleue de Novalis », *Le Magasin pittoresque*, 1857.
- 6 : [Xavier Marmier], « Frédéric de Hardenberg, dit Novalis », *Nouvelle Revue Germanique*, 1831.
- 7 : Saint René-Taillandier, « Novalis », *Dictionnaire des Sciences philosophiques*, Hachette, 1849.
- 8 : Louis Lebrun, « Un Allemand d'il y a cent ans », *La Nouvelle Revue*, novembre-décembre 1886.
- 9 : [Xavier Marmier], « Henri d'Ofterdingen », *Nouvelle Revue Germanique*, 1832.
- 10 : Xavier Marmier, « Novalis (Frédéric de Hardenberg) », *Nouvelle Revue Germanique*, 1833.
- 11 : Saint René-Taillandier, « Novalis », *Académie des Sciences et des Lettres de Montpellier*, Mémoires de la Section des Lettres, 1847.
- 12 : Saint-Marc Girardin, *Œuvres de Novalis*, publiées par Louis Tieck et Frédéric Schlegel, *Journal des Débats*, 19 septembre 1831.
- 13 : Paul Morisse, « Hymnes à la Nuit », *La Nouvelle Revue*, tome V, 1908.
- 14 : Henri Delacroix, « Novalis. La formation de l'idéalisme magique », *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, 1903.
- 15 : Oswald Hesnard, « Un romantique allemand. Novalis », *Revue de l'Anjou*, tome 49, Angers, 1904.
- 16 : Michel Nicolas, « Novalis », *La Gironde, Revue de Bordeaux*, 1836.
- 17 : Victor de Mars, « Novalis », *Revue de Paris*, 1841.
- 18 Baron Ferdinand Eckstein, « Œuvres de Novalis », *Le Catholique*, 1828.
- 19 : Téodor de Wyzewa, « L'aventure amoureuse du poète Novalis », *Revue des Deux Mondes*, tome 4, 1911.
- 20 : Louis de Ronchaud, « A Novalis », *Les Heures*, Paris, 1844.
- 21 : Maurice Pujo, « Premiers essais sur la philosophie de Novalis », *Le Règne de la grâce*, Paris, 1894.
- 22 : Henri Albert, « Le Conte de Jacinthe et de Feuille-de-Rose », *L'Idée libre*, Bruxelles, 1893.
- 23 : Henri Lichtenberger, « Les sources de la pensée de Novalis », *Revue germanique*, 1911.
- 24 : Georg Lukacs, « Novalis et la philosophie romantique de la vie », 1907.
- 25 : Henri Blaze de Bury, « Novalis », « Les écrivains modernes de l'Allemagne », Paris, 1868.
- 26 : Émile Spenlé, « Schiller et Novalis », *Revue Germanique*, 1905.
- 27 : Tancrede de Visan, « Novalis et le romantisme allemand », *Revue bleue*, 1909.
- 28 : Henri Lichtenberger, « La religion de Novalis », *Revue de l'enseignement des langues vivantes*, 1911.
- 29 : Richard-Otto Spazier, « Novalis et les romantiques allemands », *La Nouvelle Minerve*, 1^{er} octobre 1837.

SOMMAIRE

Documents littéraires et témoignages

- Pierre Paraf, « Romantique Allemagne ! », *La République*, 1^{er} février 1933.
- Tancred de Visan, « Sur l'œuvre de Maurice Maeterlinck » (suite et fin), *Vers et prose*, décembre 1906, janvier-février 1907.
- Victor de Mars, « Novalis » (suite), *Revue de Paris*, 1841 et « Tieck » (suite), *Revue de Paris*, 1842.
- Cécile Pitois, « Les nuages sont les racines de notre terre », *Projet Art Pub Public*, 2020.

NOVALIS 2008

- Réception de Novalis en France : Nouveau catalogue 2008-18.



Cette *Lettre bimestrielle* est une publication du site *D'Orient et d'Occident*

Responsable : Jean Moncelon

Correspondance : jm@moncelon.fr

Tous droits réservés
2006-2020