

*Les «germes» du fantastique dans les théorisations
des écrivains romantiques allemands*

Séminaire:
Histoire des Idées. La révolution romantique

Chiara De Luca
Università degli Studi di Bologna

Sommaire

Introduction

1. La théorie de l'Un-Tout. La coexistence des opposés dans la réalité. L'infini dans le fini
2. Le divin dans la nature et le rapport entre l'art et la nature. La critique aux sciences positives
3. Le processus de la création artistique comme processus alchimique
4. Le symbole comme moyen d'expression privilégié de la coexistence des opposés dans la réalité
5. Le roman comme forme ouverte toujours en devenir

Introduction

Dans le travail suivant, j'analyserai quelques uns des aspects de la pensées des écrivains et théoriciens romantiques qui anticipent des thèmes semblables à ceux qui deviendront propres de la littérature fantastique.

Selon la conception romantique l'univers entier réalise une sorte de coïncidence paradoxale des opposées. Il est un grand récipient du divin, qui se manifeste dans chaque fragment de la réalité qui nous entoure. Chaque aspect de la nature est donc commune et, en même temps, magique.

Mais ce sont seulement peu d'élus, les artistes, qui possèdent « l'esprit poétique », qui arrive a saisir le divin caché dans la réalité et à le transmettre aux autres individus, en jouant le rôle du médiateur entre l'humain et l'absolu, qui se trouve au-delà de la surface de la réalité empirique.

Le processus cognitif est une sorte de découverte d'une réalité « renforcée », « augmentée de puissance », qui complète la réalité de tous les jours. L'acte créatif est un processus alchimique, à travers lequel l'esprit poétique crée l'harmonie à partir du chaos, en réalisant la coïncidence des opposés, qui se balancent, sans s'annuler réciproquement.

Comme une réaction en chaîne, le processus alchimique de la création artistique est infini et toujours en devenir. Il réfléchit la paradoxale présence du fini dans l'infini.

Le moyen qui se preste le mieux à représenter cette coïncidence des opposés est le symbole.

La forme littéraire (théoriquement) choisie pour représenter la réalité avec toutes ses contradictions est le roman, qui comprend toutes les autres formes littéraires. Le roman est un forme qui reste paradoxalement ouverte et qui, en même temps, réalise l'idée de l'infini dans le fini.

1. La théorie de l'Un-Tout. La coexistence des opposées dans la réalité. L'infini dans le fini

Selon la conception romantique, l'univers entier est considéré comme quelque chose de poétique. Son essence peut donc être comprise grâce à un principe spirituel,

l'esprit poétique, qui arrive à reconnaître le caractère divine qui est présent dans chaque élément de la réalité qui nous entoure.

Le monde est le siège du divers et de la multiplicité, où les opposés coexistent. Le monde est un récipient (*das Ganze*) de différentes manifestations du divin (fragments)

L'esprit poétique cherche à comprendre cette multiplicité, à ranger les fragments dans un ensemble harmonique. Il crée l'harmonie à partir du chaos.

La poésie doit unir, mettre en relation, mais pas nécessairement former un synthèse. Elle joue le même rôle que joue le Witz dans la philosophie : elle est le «catalyseur», qui contribue à maintenir l'unité de l'ensemble, en créant les combinaisons parmi les différents éléments du système, qui coexistent sans s'annuler réciproquement.

Ce qui émerge dans ce contexte est la position centrale du sujet dans l'acte cognitif et dans la création de l'œuvre d'art – interprétée comme un microcosme qui reproduit la réalité – qui est le fondement philosophique de l'idéologie romantique et d'une bonne partie de l'idéalisme allemand avec ses représentants les plus importantes.

Dans ce contexte, l'esprit poétique s'identifie avec le moi pensant, qui unifie les catégories, qui sont les structures fondantes du processus cognitif.

Le processus cognitif coïncide avec la conscience de soi du sujet, qui n'arrive pas à comprendre l'objet, mais seulement les structures du processus cognitif.

Dans la réalité il y a toujours quelque chose d'inconnaissable (le phénomène). Le sujet ne perçoit que sa manifestation extérieure, sans jamais arriver à comprendre son essence.

Les philosophes romantiques vont au-delà, en supposant que l'esprit poétique ait la possibilité de percevoir des «fragments» de l'essence divine des choses.

Selon Fichte la conscience de soi est possible seulement si le « moi » connaît le « non-moi », qui s'identifie avec la réalité au dehors du sujet. Si le « moi » ne suppose pas le « non-moi », il ne reconnaît pas ses limites.

Si nous identifions l'«esprit poétique» avec le « moi », nous l'identifions avec le principe unitaire qui cherche à comprendre la multiplicité en fixant ses limites. Mais le processus cognitif n'a pas de limites, parce que son objet est la réalité, qui est illimitée, infinie.

Dans le texte *Progressive Universalpoesie (Poésie universelle et progressive)* F. Schlegel a délinéé le caractère que la poésie doit avoir pour qu'elle soit romantique.

La poésie est progressive, elle est toujours en devenir, il n'y a pas de limitations à la création, à l'institution de nouveaux liens parmi les nombreux aspects du réel. La poésie doit unir, mettre en relation, pas nécessairement fondre en une synthèse :

La poésie romantique est une poésie universelle et progressive. Son but n'est pas celui de réunir tous les différentes formes littéraires de la poésie, et de mettre en relation la poésie avec la philosophie et la rhétorique. Elle veut et doit mélanger poésie et prose, génialité et critique, poésie de l'art et poésie de la nature [...] elle ne comprend que ce qui est poétique [...]¹.

L'esprit poétique crée les liens parmi les différents moyens d'expression, il cherche à représenter l'essence poétique de chaque aspect du réel, «Jusqu'au soupir, au baiser, que l'enfant poète émit en son chant sans art²». Le vagissement de l'enfant est seulement à l'apparence « sans art ». L'enfant est « poète », il arrive à voir la poésie même dans ce qui apparaît sans poésie.

La liberté du poète ne supporte pas de lois, la poésie n'a pas de limites : Elle peut se perdre dans ce quelle représente à tel point, qu'on pourrait penser, qu'elle caractérise indifféremment des individus de n'importe qu'elle sorte³.

C'est cette coïncidence des opposés, des fragments et de l'ensemble qui, contrairement à ce que l'on pourrait croire, crée la poésie.

Dans le texte *Nachseite der Naturwissenschaft (Le côté obscur de la science de la nature)* G. H. Schubert se lie à la conception de Schlegel d'une poésie dont la «vraie essence» (*eigentliches Wesen*) est «qu'elle est toujours en devenir, et elle ne peut jamais s'accomplir» (*daß sie ewig nur werden, nie vollendet sei kann*).

Il n'y a pas de limites au développement de la poésie, à partir de l'«ancien lien entre l'homme et la nature» (*alteste Verhältnis des Menschen zu der Natur*), jusqu'à l'«union d'une existence présente avec une autre existence à venir, plus noble»

¹ «Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen [...] sie umfaßt nur was nur poetisch ist», SCHLEGEL, F., *Progressive Universalpoesie*, dans *Romantik I*, Reclam, Stuttgart 1974, pp. 23-24.

² «bis zu dem Seufzer, dem Kuss, den das dichtende Kind aushaucht im kunstlosen Gesang», SCHLEGEL, F., *Progressive Universalpoesie*, dans *Romantik I*, Reclam, Stuttgart 1974, P. 24.

³ «Sie kann sich so in das dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art

(*Zusammenhang eines jetzigen Daseins mit einem zukünftigen Höheren*) parce que dans la vie présente (et dans la poésie, qui la reflète) il y a «le noyau de la nouvelle vie future» (*den Keim des neuen zukünftigen Leben*⁴).

En faisant une sorte de déclaration d'intentions, Schubert résume l'instance de l'esprit poétique, qui est celle de créer un «portrait de l'âme» (*Gemälde der Seele*) - comme le sont le roman pour Schlegel et la boule de savon pour Novalis -, qui réfléchit le «sens de l'ensemble/du Tout» (*Sinn des Ganzes*⁵). Cela est possible grâce au travail de l'imagination dans l'acception de Schlegel, qui la considère un sens supplémentaire, qui va au-delà des sens traditionnels en reconnaissant les différentes parties de l'ensemble, les fragments qui forment le Tout.

2. Le divin dans la nature et le rapport entre l'art et la nature. La critique aux sciences positives

En présentant les moyens que le poète doit utiliser pour «peindre» le «portrait de l'âme», Schubert s'approche de la conception intemporel de Novalis d'une mythique Age d'Or, qu'il situe dans une dimension utopique, «près du Pôle, au pays des merveilles Atlantide» (*nahe am Pol, in dem Wunderlande Atlantis*⁶).

Pour que l'âme puisse s'exprimer librement et pleinement, il faut rétablir le rapport originaire entre l'homme et la nature. C'est pour cela que Schubert parle d'un «peuple originaire sacré» (*Weihte Urvolk*). C'est un peuple originaire parce qu'il est pure et béni par le don spirituel de la capacité de comprendre la vraie essence des choses. En effet, le peuple originaire est «involontairement plein de l'instinct divin de la prédiction et de l'art poétique» (*ohne eigenen Wille erfüllt von dem göttlichen Instinkt der Weissagung und Dichtkuns*⁷t), il est donc capable d'exprimer pleinement ses sentiments et il se projette sur le futur, comme les écrivains romantiques.

Il faut reprendre l'ancien et le «renforcer», en augmentant sa puissance dans le présente, en saisissant l'identité qui existe entre tous les «êtres naturels» - qui sont pars du Tout – et la nature, considérée comme la mère de l'esprit humain, «l'être

zu charakterisieren, sei ihr eins und alles», SCHLEGEL, F., *op. cit.*

⁴ SCHUBERT, G. H., *Nachseite der Naturwissenschaft*, dans *Romantik I*, Reclam, Stuttgart, p. 72.

⁵ *Ibidem*, p. 74.

⁶ SCHUBERT, G. H., *Nachseite der Naturwissenschaft*, cit., p. 73.

⁷ *Ibidem*, p. 74.

merveilleux» (*das wunderbare Wesen*), qu'elle anime et nourrit «de la profondeur de son être» (*aus der Tiefe ihres Dasains*⁸).

Schubert considère le souverain comme un «modèle du divin» (*Vorbild des Göttlichen*). Il est un modèle, parce qu'il est une partie qui réfléchit le Tout, un fragment qui réfléchit le divin.

Schubert le considère «intermédiaire et gardien de l'ancienne harmonie entre l'homme et la nature» (*Vermittler und Erhalter der alten Harmonie mit der Natur*), il est le poète qui arrive à saisir l'harmonie divine de la nature et à la transmettre aux hommes. En ce faisant, il se sert de l'esprit poétique – dont la nature est divine - qui le transforme en un «prêtre au service de la nature» (*Priester dem Dienste der Natur*) en l'élevant au-dessus du «peuple endormi» (*schummerndes Volk*⁹).

Schubert ne décrit pas directement l'époque présente, mais en passant en revue les peuples de l'antiquité, qui vivaient un rapport authentique avec la nature, et en les opposant à «cette enfance désarmée, que nous connaissons» (*diese hilflose Kindheit, welche wir kennenlernen*¹⁰).

Les sciences, mères mortelles, nous mènent à une fausse conception du rapport Un - Tout, en produisant une fragmentation rationnelle de l'ensemble.

Schubert espère que le «peuple qui viendra après nous» réussira à rétablir le parfait rapport originaire avec la nature, pour saisir ce principe divin, donc irrationnel, dont l'esprit poétique se nourrit, et pour en tirer son essence et ses capacités expressives.

Hoffmann aussi cherche à rétablir le rapport originaire entre l'homme et la nature, entre l'homme et l'art à partir d'une critique à l'âge des lumières.

Par opposition au théâtre du siècle des lumières, qui avait transformé la scène en une «*Zuchtschule*¹¹», Hoffmann, à travers les mots du chien Berganza, indique le vrai but de l'art, qui est celui de libérer l'homme «de toutes les souffrances d'ici-bas, de toutes les écrasantes pressions de la vie quotidienne» (*von aller irdischen Qual, von*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ Il n'y a pas de traduction française précise pour ce terme. «Zucht» signifie «élevage», «Schule» «école». Le terme semble donc indiquer un lieu, où les spectateurs sont «affouragés» par des principes fixés, avec une intention morale et pédagogique. Mais on peut aussi remarquer une analogie avec le terme allemand «Zuchhaus», qui signifie «pénitencier».

*allen niederbeugenden Druck des Alltagslebens*¹²).

En ré-élaborant le « *miscere utile dulci* » de Horace, Hoffmann unit et oppose paradoxalement l'utile et l'agréable, parce que l'utilité la plus haute de l'art coïncide avec le plaisir, qui soulage l'homme à tel point que «en levant sa tête avec fierté et joie, il regarde le Divin» ([daß er] *sein Haupt stolz und froh emporrichtend, das Göttliche schaut*¹³). Ainsi, il atteint le but de l'art, qui est celui d'être une sorte d'intermédiaire entre l'humain et le divin.

La réalisation des idéaux est représentée par le «point de vue poétique» (*r/poetische Standpunkt*), et on l'atteint «à travers la splendeur de la poésie» (*durch den Glanz der Poesie*) qui fait de manière que « il aperçoit la vie quotidienne - avec tous ses hétérogènes manifestations et toutes ses tendances- éclairée et ennoblie» ([daß er] *auch das gemeine Leben mit seinen mannigfaltigen bunten Erscheinungen [...] in allen seinen Tendenzen verklärt und verherrlicht, erblickt*¹⁴).

La poésie décrit le réel en saisissant son caractère fragmentaire et sa multiplicité, et le transmet aux autres, en l'augmentant de puissance «avec les couleurs les plus vives» (*mit den lebendigsten Farben*) qui ressemblent «les couleurs des alentours» (*e/Farben der Umgebung*) de la boule de savon de Novalis.

In *Die Welt muß romantisiert Werden*, (*Il faut que le monde soit romantisé*) Novalis souhaite un processus de « transformation » de la réalité qui rappelle celui décrit dans *Die Christenheit, oder Europa (La Crétienté ou l'Europe)*, où il souhaite le retour d'une mythique Age d'Or.

Novalis exhorte à une « romantisation » du monde entier, au fin de redécouvrir « le sens originaire » qui appartient au « peuple originaire », le peuple que Schubert définit « *Weihte Urvolk* » (peuple originaire sacré), qui est défenseur des valeurs originaires de l'âme humaine.

La « romantisation », l'action de l'esprit poétique, n'est qu'un « renforcement qualitatif » (ou augmentation de puissance qualitative), un processus dans lequel l'esprit poétique élève soi même en « augmentant la puissance » du réel, où il se réfléchit et dont il cherche à saisir la vraie essence, qui coïncide avec la sienne.

Mais «cette opération est encore complètement inconnue» (*diese Operation ist*

¹² HOFFMANN, E.T.A., *Zusammenhang von Poesie und Alltag*, dans *Romantik I*, Reclam, Stuttgart 1974, p. 276.

¹³ *Ibidem*.

*noch ganz unbekannt*¹⁵), c'est à dire qu'il faut réaliser un processus qui coïncide avec le retour de l'Age d'Or. Cela est possible seulement grâce à l'action de la sensibilité de l'élu romantique, peut-être le « Rédempteur » qui, comme Novalis écrit dans *Die Christenheit oder Europa*, « comme un génie authentique est présente parmi les êtres humains¹⁶ ».

Paradoxalement, il faut que le soi le plus « humble » se manifeste en le soi « le meilleur », que le quotidien révèle le « sens noble » qu'il cache, que le commun révèle son aspect mystérieux, que le connu reçoive la dignité de l'inconnu, le fini l'apparence de l'infini.

En bref, le processus réalisé par l'esprit poétique - qui joue le rôle du médiateur entre l'humain et le divin, en « traduisant » la réalité - doit mener à une individuation et conciliation des opposés qu'y coexistent. À partir de l'apparente simplicité des choses les plus communes, l'esprit poétique arrive à saisir la sacralité et la dignité de la nature et son mystère, le « secret » qu'elle cache.

C'est à travers ce processus que le fini est immortalisé, le sensible - tout ce qui se manifeste aux sens - est voilé d'une patine de mystère. En effet, l'esprit poétique ne se limite pas à délinéer et délimiter, mais il caractérise les phénomènes du réel, qui, paradoxalement, maintiennent son fait caractéristique d'être inconnaissables même quand ils sont « traduits » et décrits.

Mais on peut aussi faire le processus envers, la « logarithmisation » de ce qui est « noble, inconnu, mythique et infini », qui reçoit un aspect transitoire.

Ainsi, le cercle se ferme, en restant paradoxalement ouvert, grâce à un processus qui, comme une réaction en chaîne, est une augmentation de puissance de l'infini et constitue l'essence de la philosophie romantique, qui, grâce à une vulgarisation apparente du réel, en exprime pleinement l'essence.

Le processus de la « romantisation » coïncide donc avec l'œuvre de l'esprit poétique - car il est son expression particulière – il est en puissance infini et toujours en devenir. Il se nourrit du divin, qui se manifeste dans le réel, « augmente de puissance »

¹⁴ *Ibid.*, p. 277.

¹⁵ NOVALIS, *Die Welt mussromantisiert werden*, dans *Romantik I*, Reclam, Stuttgart, p. 57.

¹⁶ NOVALIS, *Die Christenheit, oder Europa*, dans *Romantik I*, Reclam, Stuttgart 1974, p. 179.

le quotidien, et en est dans le même temps « augmenté de puissance ».

3. Le processus de la création artistique comme processus alchimique

In *Über die französische Revolution (À propos de la Révolution Française)* Schlegel fait une nette distinction entre le processus « chimique » de la Révolution Française et le processus « alchimique » souhaité par les théoriciens romantiques.

La Révolution Française est considérée le modèle originaire de toutes les révolutions. Alors que du point de vue des partisans de la Révolution cela a une valeur positive, Schlegel le juge négativement parce que les « paradoxes » de la Révolution y coexistent en un ensemble chaotique, qui contraste la recherche romantique de l'ordre et de l'harmonie qui naît du désordre. On ne doit pas comprimer et mélanger les « paradoxes », qui sont inhérentes à la nature même du réel, mais on doit les faire coexister individuellement, en permettant la maintenance de la multiplicité dans l'unité. On doit tirer du chaos un principe ordinateur, qui Schlegel fait coïncider avec le « Witz », qui est un sorte de catalyseur, qui intervient dans le processus alchimique¹⁷.

Dans la seconde partie du fragment *Über die Französische Revolution* Schlegel définit « nation chimique » la France, « siècle chimique » le siècle où les bouleversements politiques ont eu lieu, « mouvements chimiques » les révolutions.

L'art est un processus alchimique. Il s'agit d'une différence substantielle. Alors que le phénomène de la révolution et ses conséquences ont détruit et scindé comme une réaction chimique, sans ni reconstruire ni révéler quelque chose, le processus alchimique mène à une fusion de différents éléments pour créer quelque chose de nouveau, même si cela est le résultat d'une scission et séparation d'éléments¹⁸.

En substance, le processus chimique coïncide avec la rationalité des siècles des lumières, qui examine et « décompose » la réalité sans comprendre sa totalité, alors que le processus chimique coïncide avec la sensibilité romantique, tendue à saisir les liens qui existent parmi les différents aspects de la réalité, en cherchant à les ordonner en un ensemble harmonique.

La fonction du Witz - qui dans ce cas est l'élément coordinateur - réfléchit celle

¹⁷ Cfr. SCHLEGEL, F., *Über die Französische Revolution*, dans *Romantik I*, Reclam, Stuttgart 1974, p. 159.

¹⁸ *Ibidem*.

du poète. Le poète est « *Mittler* », intermédiaire entre l'homme et le divin dans le processus de la connaissance, il est « traducteur » et codificateur de différents aspects de la réalité, qu'il transmet à travers le langage créatif de la poésie.

L'esprit poétique fait un processus alchimique¹⁹, il crée les liens (chimiques) pour commencer les combinaisons parmi les différents éléments. Il s'agit d'un processus toujours constructif.

Puisque les combinaisons possibles sont infinies, le processus aussi est en puissance infini. Il y a une réaction en chaîne qui mène à des résultats, à des fruits poétiques toujours nouveaux.

Afin que le processus cognitif puisse avancer, il faut utiliser des catalyseurs tour à tour différents, qui coïncident avec les nombreuses disciplines artistiques.

Dans ce contexte la critique est très importante²⁰, parce qu'elle « détruit » l'unité que la création de l'esprit poétique a atteinte et en met en évidence les contrastes. Le même rôle le joue l'ironie, qui est le processus rhétorique de simulation-dissimulation par excellence.

Ironie et critique sont des procédés utilisés par l'esprit poétique, parce qu'ils ne se limitent pas à détruire l'unité préexistante, mais ils en créent une nouvelle, dans laquelle de nouveaux contrastes coexistent sous de nouveaux « liens ».

Par conséquent, ils représentent la continuation et le développement du processus créatif de l'esprit poétique.

Selon les écrivains romantiques il n'y a pas une nette distinction entre le poète et le philosophe, parce que chaque poète est aussi un philosophe.

Si l'unité du moi est détruite par la raison, elle est rétablie par la poésie grâce à l'*ars combinatoria* (Witz), qui crée de nouveaux liens en utilisant ceux qui ont été cassés.

La perception de l'esprit poétique – car elle est expérience absolue du fragment – est infinie dans le fini, parce que le fragment réfléchit l'absolu. Le fragment contient l'absolu, mais il est aussi un principe unitaire, tiré d'un système de fragments qui constitue l'essence de l'universel.

L'esprit poétique ne peut pas comprendre le « Tout », mais, au moyen du

¹⁹ Cf. SCHLEGEL, F., *Über die Französische Revolution*, dans *Romantik I*, Reclam, Stuttgart 1974, p. 160.

²⁰ Cf. SCHLEGEL, F., *Progressive Universalpoesie*, dans *Romantik I*, Stuttgart 1974, p. 24.

« Witz », il cherche à acquérir l'unité dans la multiplicité du Réel.

Le processus poétique est donc infini, mais il y a une limitation, la forme, qui est le véhicule nécessaire de l'expression. Pour cette raison, pour faire face à l'étroitesse qui limite la possibilité d'expression de l'esprit poétique, les écrivains romantiques embrassent de différents moyens d'expression artistique. Ils se servent souvent du paradoxe, qui leur permet de transférer sur le plan de l'expression l'idée de la multiplicité du réel, dans lequel de différents éléments coexistent sans se confondre et se laissent lier les un à les autres par l'esprit poétique, qui empêche au désordre de dégénérer en chaos.

Dans les textes *Ironie der Ironie (Ironie de l'ironie)* et *Die Heimat der Ironie, (La patrie de l'ironie)* F. Schlegel analyse d'une façon systématique l'ironie comme une nouvelle forme d'expression de l'esprit poétique. L'ironie est « beauté logique » (*logische Schönheit*) et elle est présente dans toutes les expressions littéraires²¹.

Il ne s'agit pas de l'« ironie rhétorique » (*retorische Ironie*) « qui – quand' on ne l'utilise pas très souvent, produit un effet important, surtout dans la polémique ». (*welche sparsam gebraucht vortreffliche Wirkung tut, besonders im Polemischen*). La beauté logique n'a pas d'utilisation sans limites, mais elle est universellement efficace.

L'ironie est infinie. Chaque ironie en génère toujours une autre²². Elle est la méthode pour arriver à l'infini à partir du fini.

Du point de vue rhétorique, l'ironie est le « dire en cachant », donc, dans l'acception romantique, elle est un élément très positif, parce qu'elle permet la coexistence des opposés.

Quand l'ironie devient « *Manier* » (manière), il faut réaliser la « découverte de la découverte », à travers la « ironie de l'ironie ».

Il s'agit d'un processus semblable à celui du développement de la poésie : c'est un processus fondamentalement sans limites. Dans le cas où il finit, il devient restrictif et il se révèle inadéquat²³.

Selon l'acception la plus commune des stoïciens et des socratiques, l'ironie est un instrument de la raison, selon les romantiques, elle dévient un instrument de l'esprit poétique, qui crée à partir du chaos, parce que on ne peut pas créer de la vie à partir de

²¹ SCHLEGEL, F., *Die Heimat der Ironie*, dans *Romantik I*, Reclam, Stuttgart 1974, p. 102.

²² Cf. SCHLEGEL, F., *Ironie der Ironie*, dans *Romantik I*, Reclam, Stuttgart 1974, p. 103.

l'ordre rationnel.

Comme la logique, qui est expression du principe de contradiction, l'ironie (« beauté logique ») est instrument du paradoxe, mais elle est aussi « beauté », parce qu'elle va au-delà de la logique.

« Beauté logique » est une expression paradoxale, pas contradictoire, parce qu'elle réfléchit le processus poétique qui fait coexister les opposés dans l'unité.

Le processus est encore celui d'une réaction en chaîne, parce qu'on a de l'ironie de l'ironie « quand on parle avec ironie d'une ironie, sans remarquer qu'en même temps, on se trouve dans une autre ironie, qui est même plus remarquable que la précédente » (*wenn man mit ironie von einer Ironie redet, ohne zu merken, daß man sich zu eben der Zeit in einer anderen viel auffallenden Ironie befindet*²⁴).

Il s'agit d'un processus infini parce qu'on « ne peut plus échapper de l'ironie » (*nicht wieder aus der Ironie herauskommen kann*). Quand une ironie s'annule, en naît « une nouvelle génération de petites ironies » (*eine neue Generation von kleinen Ironien*²⁵).

C'est pour cette caractéristique de régénération et durée dans le temps que l'ironie peut devenir moyen d'expression privilégié de l'esprit poétique.

Dans *Brief über den Roman* Schlegel aussi dit que le divin ne peut jamais se manifester entièrement dans la nature, dans les domaines des manifestations empiriques. Dans ce domaine il peut émerger uniquement en forme de fragments, qui le Witz, l'*ars combinatoria* saisit, en préservant « tout ce qui à l'origine était imagination » (*was ursprünglich Phantasie war*²⁶).

En effleurant « la particulière combinaison d'idées » (*besondere Ideenkombination*²⁷) qui permet de délinéer l'image du poète (dans ce cas F. de la Motte Fouqué), Hoffmann parle aussi d'*ars combinatoria*, qui selon Schlegel, est l'action du Witz, qui arrive à découvrir les liens existants entre les fragments, et les ordonne en une « image » (*Bild*), en réalisant paradoxalement la quadrature du cercle.

En décrivant la naissance de Shakespeare, qui est entouré par les « les sentiments » (*die Leidenschaften*), il veut démontrer que toutes les manifestations de la

²³ *Ibidem*.

²⁴ SCHLEGEL, F., *Ironie der Ironie*, dans *Romantik I*, Reclam, Stuttgart 1974, p. 104.

²⁵ *Ibid.*, p. 104.

²⁶ SCHLEGEL, F., *Brief über den Roman*, dans *Romantik I*, Reclam, Stuttgart 1974, p. 249.

nature, même les plus effrayantes « la terreur, le désespoir, la peur, la frayeur » (*die Furcht, die Verzweiflung, die Angst, das Entsetzen*) se plient « en rendant hommage » au génie poétique, qui, - grâce à sa « pouvoir magique » - est capable de poétiser n'importe quel aspect de la réalité.

4. Le symbole comme moyen d'expression privilégié de la coexistence des opposés dans la réalité

La figure rhétorique qui se preste le mieux à représenter la coexistence des opposés dans la réalité est le symbole, comme représentation de l'Absolu, qui se manifeste dans tous les aspects de la réalité

Le chiffre, le symbole est le moyen d'expression privilégié de l'irrationnel et il est le langage de la poésie. Dans *Die Christenheit, oder Europa (La Chrétienté, ou l'Europe)*, Novalis utilise l'image symbolique du «voile» pour indiquer le moyen privilégié de l'expression poétique. Il dit que «le voile est pour la vierge ce que l'esprit est pour le corps», il est donc image métonymique du contenant au lieu du contenu. Le voile est un « organe indispensable», parce qu'il cache et, en même temps, il dévoile, «sa draperie infinie est musique chiffrée», qui remplace le mot par le chant, qui est expression de tout ce qui autrement resterait inexprimable. Si l'on identifie le chant avec la poésie, le voile est l'«organe» de l'expression poétique, dont le but est juste celui de cacher et, en même temps, dévoiler les mystères de la nature et les différentes facettes du réel, symbolisés par la draperie du voile.

Dans un sens plus général, le texte symbolise le parcours de l'esprit poétique de la spontanéité et simplicité des origines jusqu'à l'expression renouvelée de la «renaissance» politique et poétique après le «refroidissement» causé par le culte des sciences positives à l'âge de la Réforme.

La religion aussi, qui subit le même processus de décadence et renaissance, est poétiquement considérée un moyen de communication avec le divin, un parcours initiatique vers la compréhension du «Tout». En effet, le «Rédempteur» qui est un « génie authentique », est présent parmi les hommes et on le peut « percevoir en forme de mot et de chant ». On peut l'identifier avec le poète, parce que c'est juste à travers le

²⁷ *Ibid.*, p. 282.

mot, et - quand cela ne suffit pas - à travers le chant, qu'il s'exprime.

La musique, qui est un élément expressif du divin est « augmentée de puissance » par la chiffre, qui est continuation de l'idée de l'irrationnel.

La figure du Médiateur est très importante dans l'idéologie romantique. Il est un élément indispensable, parce qu'il crée l'harmonie à partir du chaos, en intervenant dans la composition des opposés du réel.

La poésie peut aussi « balancer » parmi les objets représentés et les moyens utilisés pour les représenter « sur les ailes dans la réflexion poétique » (*auf den Flügel in der poetischen Reflexion*). La poésie peut « augmenter continuellement de puissance cette réflexion et la multiplier comme dans un jeu infini de miroirs » (*diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegel vervielfachen*²⁸). Le « jeu de miroirs » représente parfaitement le parcours cognitif de l'esprit poétique, qui se libère de tous ses conditionnements et institue des rapports toujours nouveaux parmi les différents aspects du réel, qui se réfléchissent réciproquement en un jeu infini entre la réalité et l'apparence.

Il s'agit d'un mouvement double : l'esprit poétique se reflète dans la multiplicité du réel, et le réel se reflète dans l'unité de l'esprit poétique.

La poésie organise ses perceptions en un système de fragments où elle crée les liens entre les différentes parties du Tout. Sur le plan pratique, elle trouve sa correspondance dans toutes les manifestations de la vie sociale qui constituent l'élément de cohésion et organisation de l'amour, qui comprend toutes les autres formes d'inclusion humaine.

Dans *Brief über den Roman*, Schlegel utilise l'arabesque pour mieux définir la caractéristique du roman romantique, qui est une forme ouverte, toujours en devenir et, en même temps, un ensemble fermé.

L'arabesque est « une forme ou une modalité expressive très précise et essentielle de la poésie » (*eine ganz bestimmte und wesentliche Form oder Äußerungsart der Poesie*²⁹) parce que on y trouve des formes très différentes qui réalisent un ensemble organique, sans contaminations. Il s'agit d'un ordre qui n'est pas un chaos, mais un rapprochement, une combinaison, une coexistence de fragments, à travers laquelle

²⁸ SCHLEGEL, F., *Progressive Universalpoesie*, dans *Romantik I*, Reclam, Stuttgart 1974, p. 24

²⁹ SCHLEGEL, F., *Über den Roman*, dans *Romantik I*, Reclam, Stuttgart 1974, p. 245.

l'esprit poétique se manifeste.

De la même façon «La folie [...] est la chose la plus aimable que l'on puisse imaginer, et le vrai fondement de tout ce que nous amuse » (*die Narrheit, [...] ist das Lieblichste was der Mensch imaginieren kann, und das eigentliche letzte Prinzip alles Amüsanten*³⁰).

La poésie s'exprime même à travers la folie, qui est résultat de l'imagination, expression paradoxale de quelque chose qui existe dans la nature, qui donne au poète une sorte de «indemnisation».

Selon Brentano (*Gespräch über das Romantische*) la pensée s'actualise dans la forme, qui en est le récipient, comme la boule de savon est le récipient de son espace intérieur³¹. La boule de savon, qui est métaphore de la poésie, est la concrétisation de la pensée poétique. Elle a une forme sphérique, donc parfaite, parce que «son aspect et sa forme sont en harmonie parfaite». (*Ihre Erscheinung und die Ansicht derselben in vollkommener Harmonie stehen*). Il s'agit de l'harmonie entre la forme (*e/Form*) et la substance (*r/Stoff*) à laquelle les écrivains romantiques visent, qui permet à la poésie (la boule de savon) de donner un beau reflet de soi. On ne peut pas saisir le divin de l'essence que sous forme de perception, de fragment.

La boule de savon, comme l'oeuvre d'art, contient l'essence du Tout, elle contient la multiplicité des fragments du réel, ses parties sont parfaitement en harmonie les unes avec les autres. Cette perfection de l'oeuvre d'art est éphémère et, en même temps, éternelle, parce qu'elle est progressive et universelle : la forme se casse, mais le contenu reste et il crée de nouveaux liens parmi les différents fragments de l'ensemble (le tout).

L'ordre des choses s'annule et il crée le chaos, duquel naît un nouvel ordre, un nouvel principe créatif.

Le principe unificateur est l'esprit romantique, qui «ne se limite pas à désigner son objet, mais il donne un teint précis à sa désignation» (*seinen Gegenstand nicht allein bezeichnet, sondern einer Bezeichnung selbst noch ein Kolorit gibt*³²) en créant un oeuvre d'art qui n'est pas une simple «traduction» de la nature, mais une re-élaboration du poète, qui joue le rôle d'un intermédiaire.

³⁰ *Ibid.*, p. 274.

³¹ BRENTANO, C., *Brief über das Romantische*, dans *Romantik I*, Reclam, Stuttgart 1974, p. 59.

Selon Hoffmann, le poète ne doit pas définir, mais caractériser, il doit délimiter la forme, qui, paradoxalement, reste ouverte, comme celle d'un prisme, dont le jeu de réfraction crée un flux continu, qui symbolise les différentes manifestations du réel.

Le prisme est une forme fermée et, en même temps, ouverte, parce qu'il crée un système qui – comme la boule de savon de Brentano et le jeu de miroirs de Schlegel – a un centre d'irradiation infinie de différents fragments, qui cherchent à se lier les uns avec les autres. Ce qui crée les liens dans ce processus est l'esprit poétique, qui agit dans l'esprit du poète, et dont le but est celui de représenter la réalité et de la reconstituer à travers le jeu infini de ses fragments. Chaque fragment est un reflet de l'autre et il est aussi une image, un modèle du Tout, de l'ensemble.

L'esprit du poète ordonne les fragments du système, qui est un reflet et une image du divin, pas du métaphysique, qui est inhérent au réel. Le physique est donc inhérent au métaphysique. C'est de cette coexistence paradoxale qui naît la poésie.

Les « faux poètes » peuvent assumer des aspects toujours différents, comme les caméléons, qui peuvent changer de couleurs³³. Cela dérive de leur double nature, puisqu'ils ont «tête» (*Haupt*) et sentiment (*Gemüt*), qui est un don pour peu d'élus, parce que «c'est seulement pour les esprits élus que la fleur bleue ouvre de bon gré son calice» (*nur den Geheiligten entfaltet die Blaue Blume willig ihrem Kelch*³⁴).

La Fleur Bleue, qui est métaphore de la poésie, est un image concrète, qu'on poétise. Elle donne l'idée de la forme (la poésie), qui doit contenir et exprimer l'abstrait (l'esprit poétique) dont le don est un privilège de peu d'élus, parce que «le caractère pur et monochrome est rare» (*der reine, einfarbige Charakter ist selten*³⁵).

Le caractère pur et monochrome, interprété comme la capacité d'expression et caractérisation (pas délimitation) de la poésie est un privilège du vrai poète, qui arrive à réunir l'un et la multiplicité, les fragments dans l'ensemble. Le poète, lui même est un principe unitaire - il est «monochrome» (*einfarbig*).

En «colorant» la fleur, qui assume un aspect unitaire, «l'esprit poétique offre une caractérisation, en réalisant un passage du réel au réel renforcé».

Le passage, le changement d'état, se réalise grâce à l'intervention du «Mittler»

³² *Ibid.*, p. 60.

³³ HOFFMANN, E.T.A., *Zusammenhang von Poesie und Alltag*, dans *Romantik I*, Reclam, Stuttgart 1974, p. 281.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

(l'«intermédiaire»), «dont les singulières formes et manifestations suivent spontanément son puissant rappel magique» (*dessen seltsame Gestalten und Erscheinungen willig seinem machtigen Zauberrufe folgen*³⁶).

Les manifestations du fantastique son «singulières». Cet adjectif réunit l'idéal et le réel parce qu'il est expression du divin dans la réalité qui se révèle en un «appel magique».

Le «*Wunderbar*» est une marche de l'escalier qui mène au «*Wundervoll*», (ce qui est plein de merveille) qui est exactement le divin dont il est un fragment, c'est la partie du divin que l'esprit poétique arrive à saisir.

L'image du logarithme de Brentano, comme celle du «hiéroglyphique» de Hoffmann, donne elle aussi l'idée du processus réalisé par l'esprit poétique en passant de l'universel de la réalité au particulier de sa «caractérisation».

Le logarithme, car il est un symbole, «condense» les significées de tout ce que l'esprit poétique arrive à saisir, de façon que le mysticisme et les différentes manifestations du divin sont perçus comme des fragments qui réfléchissent l'ensemble, le Tout.

5. Le roman comme forme ouverte, toujours en devenir

Dans *Brief über den Roman (Lettre à propos du roman)* F. Schlegel fait une précise distinction entre l'antiquité et l'âge du romantisme, et souligne «la différence entre apparence et vérité, jeu et sérieux» (*den Unterschied von Schein und Wahrheit, von Spiel und Ernst*). Schlegel dit que la poésie romantique «repose sur des bases historiques bien plus solides par rapport à ce que l'on sache et pense» (*ruhrt ganz auf historischem Grunde, weit mehr, al man es weiss und glaubt*³⁷). Dans la poésie romantique les opposés (vérité/apparence, sérieux/jeu) coexistent et elle, qui, comme j'ai déjà dit, se nourrit d'un principe spirituel, repose en même temps sur des bases historiques.

La base du roman - qui est l'expression de la poésie romantique la plus haute - est l'histoire, parce que «ce qu'il y a de mieux dans les meilleurs romans romantiques

³⁶ HOFFMANN, E.T.A., *Zusammenhang von Poesie und Alltag*, cit., p. 282.

³⁷ BRENTANO, C., *Brief über den Roman*, op.cit., p. 25.

n'est que la connaissance, plus ou moins cachée, de soi-même de l'écrivain, l'ensemble de ses expériences, la quintessence de son individualité» (*das Beste in den besten Romanen nicht anders ist als ein mehr oder minder verhülltes Selbsterkenntnis des Verfassers, der Ertrag seiner Erfahrung, die Quintessenz seiner Eigentümlichkeit*³⁸). Le roman romantique est l'ensemble des fragments de l'expérience d'un seul esprit, il est multiplicité dans l'unité, parce qu'il réfléchit les différents aspects de l'histoire individuelle de son auteur.

C'est pour cela que Schlegel dit que les *Confessions* de Rousseau sont un «roman vraiment excellent» (*ein höchst vortrefflicher Roman un*) et que «dans les *Memoirs* de Gibbon il y a un roman comique parfaitement accompli » (*ist der komische Roman, der darin [In Gibbons Memoirs] liegt, fest ganz fertig*³⁹), parce que, à travers la dignité de la période historique, l'écrivain y représente des aspects différents de sa personnalité.

Ce sont sa multiplicité et sa variété qui rendent le roman «accompli», parce qu'ils offrent des manifestations différentes de l'esprit poétique.

Pour ce qui concerne la forme expressive de l'esprit poétique, « la poésie romantique est encore en devenir » (*die romantische Dichtart ist noch im Werden*), parce que «son vrai essence est qu'elle ne peut que devenir, qu'elle ne peut jamais être accomplie » (*das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann*⁴⁰).

La poésie est toujours en devenir, elle est « progressive », elle ne peut pas être finie, donc limitée. De plus, elle est « universelle » parce qu'elle a les caractéristiques de l'Universel, qui n'a pas de limites.

L'esprit poétique ne connaît ni de lois, ni de limitation, la poésie est « *unendlich* » (infinie) et « *frei* » (libre), parce qu'elle n'est sujette qu'à la liberté du poète.

Pour cette raison, la poésie romantique «est la seule qui est quelque chose en plus que l'art et qui est en même temps *ars poetica* elle-même» (*ist die einzige die*

³⁸ SCHLEGEL, F., *Progressive Universalpoesie*, cit., p. 25.

³⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁰ *Ibidem*.

*mehr als Art und gleichsam die Dichtkunst selbst ist*⁴¹).

L'esprit poétique ne peut donc s'exprimer que dans la forme artistique romantique, qui coïncide avec la poésie.

Selon Schlegel, la seule limitation à l'expression de l'esprit poétique consiste en l'absence de la forme qui permet au poète romantique de s'exprimer au mieux. Le but de nouveaux poètes sera donc celui de découvrir la forme adaptée à l'expression des esprits romantiques.

Le but de la poésie romantique, comme déjà effleuré dans *Progressive Universalpoesie* « n'est pas seulement celui de réunir toutes les différentes formes poétiques » (*bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen*). La poésie romantique « veut et doit aussi mélanger et réunir Poésie et prose, génialité et critique, poésie de l'art et poésie de la nature (*auch Poesie und Prose, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen*⁴²).

Selon les théoriciens romantiques, le genre littéraire que mieux se prête à accueillir ce mélange de prose et poésie, génie poétique et génie critique est le roman, la forme littéraire ouverte par excellence.

Dans *Brief über den Roman* F.Schlegel donne une théorisation de cette forme littéraire, en l'opposant aux « pseudo romances » desquels la destinataire de sa lettre s'était « nourrie » jusqu'à ce moment-là.

En alternative aux « mauvaises livres » « de Fielding jusqu'à La Fontaine », Schlegel envoie à sa correspondante *Le Fataliste* de Diderot, en lui assurant qu'elle y trouverait « la plénitude du Witz, libre de toute contamination sentimentale » (*die Fülle des Witzes hier ganz rein finden von sentimentalischen Beimischungen*⁴³). Il faut que chaque roman offre la plénitude de l'*ars combinatoria*, qui se concrétise dans un mélange de sentiments différents, dans une sorte d'« arabesque ».

En parlant de Jean Paul, que la destinataire de sa lettre avait critiqué d'une façon presque méprisante, en disant qu'il était « trop sentimental », F. Schlegel dit que « Le romantique est exactement ce qui représente un sujet sentimental dans une forme fantastique » (*ist eben das Romantisch, was uns einen sentimentalischen Stoff in einer*

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibid.*, p. 24.

⁴³ SCHLEGEL, F., *Brief über den Roman*, cit., p. 245.

*phantastischer Form darstellt*⁴⁴). C'est donc la paradoxale coexistence de matière et sentiment, imagination (illimité) et forme (limité et limitant) qui fait d'un oeuvre un oeuvre romantique.

Il ne s'agit pas de ce qu'on entend communément avec la définition «sentimental». Il ne s'agit pas du sentimental «émouvant» et «larmoyant» («*rührend*» et «*tränerlich*»). Dans l'acception romantique le sentimental n'est pas une sensation épidermique et superficielle, il naît d'une perception intérieure harmonique, comme celle qui naît de la musique, qu'on peut définir «un art sentimental» (*eine sentimentale Kunst*⁴⁵).

Le sentimental est donc « ce que nous indique où le sentiment domine » (*das, was uns anspricht, wo das Gefühl herrscht*⁴⁶). Il ne naît pas d'une perception simplement sensorielle, mais de celle qui a été intériorisée par l'esprit.

L'essence de l'expression de l'esprit poétique est l'amour. Tous les autres sentiments naissent de l'amour, qui, paradoxalement, oscille toujours parmi des manifestations de l'esprit qui sont opposées, mais coexistantes et harmonieuses.

L'amour est le principe spirituel où naît le «sentimental», « le souffle sacré qui nous effleure à travers les tons musicales » (*der heilige Hauch, der uns in den Tönen der Musik berührt*⁴⁷).

Dans *Gespräch über das Romantische (Dialogue sur le romantique)*. Brentano ouvre la conversation avec la définition de l'artiste romantique. Il est «*Mittler*» (intermédiaire), qui approche de nous les objets qui son loin, en les enrichissant avec «quelque chose qui lui appartient».

Il est traducteur de la réalité infinie, qu'il enrichit par sa médiation, en représentant d'une façon subjective ce qui est objectif⁴⁸.

Le poète franchit les limites de la forme en la subjectivant et en rendant perceptible l'idée qu'elle contient.

La forme n'est pas nécessairement considérée harmonique, parce que «ce qui est informe a très souvent plus de forme que celle supportable par ce qui est défini», (*Das*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 248.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 249.

⁴⁸ BRENTANO, C., *Gespräch über das Romantische, op. cit.*, p. 58.

Ungestaltete hat freilich oft mehr Gestalt, als das Gestaltete vertragen kann), parce que la forme finie ne peut pas contenir l'infini (la pensée). La forme est une limite franchissable, elle est «la juste limitation de ce qu'on a pensé» (*die richtige Begrenzung eines Gedachten*⁴⁹).

Alors que, dans *Progressive Universalpoesie*, Schlegel parle de la critique comme d'une possibilité de développement de la poésie universelle et progressive, Brentano parle de la traduction, qui n'est pas simplement la restitution de l'aspect formel de l'oeuvre d'art, mais aussi son renforcement, parce que «aux yeux du traducteur d'un oeuvre romantique, la forme de la représentation dévient elle-même une oeuvre d'art, qu'il doit traduire» (*dem Übersetzer des Romantischen wird die Gestalt der Darstellung selbst ein Kunstwerk, das er übersetzen soll*⁵⁰)

Dans *Über Wilhelm Meister (À propos du Wilhelm Meister)* Novalis aussi critique indirectement la rationalité du siècle des lumières en célébrant par opposition la puissance irrationnelle du romantisme.

Le roman de Goethe est «prosaïque et moderne» («prosaisch» et «modern») dans un sens négatif, parce qu'il réfléchit l'esprit de son époque, qui est une époque bourgeoise, philistin, dominée par le principe économique, qui oublie la nature et le mysticisme⁵¹.

Par contre, l'esprit romantique veut réfléchir le secret mystique caché dans tous les aspects du réel.

C'est à partir du divin que la nature cache, dont l'esprit poétique saisit l'essence, que naît la « poésie de la nature », qui en est l'expression artistique la plus importante.

De la même façon, l'esprit romantique arrive à percevoir « *das Wunderbare* », qui est la manifestation du divin dans la réalité, la présence paradoxale de l'infini dans le fini.

Le *Wilhelm Meister* est un roman ennobli, une «histoire poétisée» et «l'élément fantastique qu'on y trouve est traité comme poésie et sentimentalité» (*das Wunderbare darin wird ausdrücklich, als Poesie und Schwärmerei behandelt*⁵²). Par conséquence il

⁴⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁵¹ NOVALIS, *Über Wilhelm Meister*, cit, p. 295.

⁵² *Ibidem*.

n'atteint qu'un « effet poétique » à travers « une prosaïque substance raffinée».

Par contre, le roman romantique doit réaliser une correspondance entre la forme et le contenu, qu'il soit noble, ou qu'il ne le soit pas. Il faut que le roman soit poétique dans le sens qu'il est toujours en devenir, qu'il offre aux lecteurs la liberté de choisir parmi de nombreux finals possibles, en maintenant l'ambiguïté et l'hésitation du débout à la fin.