

LA NATURE DANS LE ROMANTISME ALLEMAND

Quitter la mimesis et fonder la surnature

Alain Guyard
Sainte-Savine, France

S'il fallait en un mot résumer la juste attitude esthétique de la période classique, on pourrait affirmer sans s'égarer que celle-ci s'occupe à réhabiliter les vertus de la fidélité à l'ordre naturel. L'héritage aristotélicien se ressent ici dans toute sa force en ce qu'il entretient entre la production de l'artiste et la nature un rapport *mimétique*. Qu'importe ici la génialité du créateur puisque cette dernière se mesure à l'aune du moindre écart qu'il laisse entre son œuvre et la création. Certes, de l'aristotélisme, on retiendra du *faire* de l'artiste qu'il est *poiesis*, qu'il est fabrication, et que la conception imitative doit être nuancée. Néanmoins, l'idéal objectal demeure; l'aspiration à faire des formes telles qu'elles surgissent en la nature ne fait pas du créateur un demiurge, mais un artisan, observateur attentif qui demeure soumis aux objets qui le précèdent ontologiquement.

Survient alors au XVIII^e siècle dans le ciel des Idées ce coup de tonnerre que fut le romantisme mystique dont le Cercle d'Iéna nous semble, d'accord avec Ernst Benz, l'acmé et le point d'orgue. Là, de jeunes âmes enfiévrées que l'*Aufklärung* ennueie, que la raison incommode sont vite lassées par l'objectivation esthétisante qui fournit en définitive la norme créatrice depuis tant de siècles. De Novalis à Tieck, de Jean-Paul à E.T.A. Hoffmann, des frères Schlegel à tous ceux qui laissèrent leur trace à l'*Athenäum*, tous veulent en finir avec ce principe de soumission au monde, de confirmation de l'absolue prééminence des choses sur les mots. Désormais, à l'impératif du *tu dois* kantien qui faisait de l'homme d'art un être inféodé au mimétisme devant l'absolutisme des choses, succède le *je veux* du *Titan* de Jean-Paul. L'artiste, enivré de sa propre liberté, prétend pouvoir succéder à Dieu, relancer la création sur des pistes qu'il balise de son imagination transfiguratrice et embellit de sa seule fantaisie transcendante.

Coup de tonnerre, disions-nous, esthétique mais aussi métaphysique, voire magique, car il y a chez ces poètes-thaumaturges une étrange puissance qui les fait rapprocher des prophètes, puisqu'ils énoncent des mondes qui les hantent par des visions suscitées par l'exercice poétique. S'ébauche ainsi une fantastique transcendante, pour reprendre le mot de Novalis, aux antipodes de la *mimesis* aristotélicienne, qui peut être considérée, selon nous, comme l'un des signes avant-coureurs¹ de la future poétique moderne, telle

¹ Cette théorie d'une «absolue» modernité de l'expérience littéraire du romantisme mystique est aussi soutenue par de nombreux auteurs. On peut se référer notamment à Hugo Friedrich, *Struktur der modernen Lyrik*, Hambourg, Rowohlt, 1956, *Structures de la poésie moderne*, trad. Michel-François Demet, Paris, Denoël-Gonthier, «Médiations», 1976; mais aussi plus

qu'elle jaillit dans les *Illuminations* de Rimbaud ou dans les *Chants de Maldoror* de Lautréamont. Il y a en effet dans les pages d'Hoffmann, mais aussi d'Achim von Arnim, pour ne prendre que ces deux illustrations, une nouvelle esthétique qui transparait où le rôle de l'art n'est plus de communiquer par la figuration certains aspects de l'ordre naturel, mais au contraire de chercher à dévoiler, à épuiser, tout au moins à creuser, les intuitions que le créateur a des mondes qu'il habite (qui l'habitent).

Dorénavant, l'œuvre poétique se constitue à partir des matériaux polyphoniques que le romantique va quêter au plus profond des tigrures de son âme. Cette propre «pluralité intérieure»² initialise le processus poétique, détache l'artiste des déterminants naturels, lui fait prendre son envol et le couronne bientôt *Sehersinn* (visionnaire). Que devient alors le sens poétique? Il ne se tourne plus vers le monde extérieur, dont l'antériorité chronologique et ontologique s'imposait à lui avec violence; il se hisse vers des mondes intérieurs qui sont les projets et les figurations des nouveaux mondes à venir. Cette conversion du regard du passé du monde au «matin de tous les mondes» fera donc dire à Novalis du sens poétique qu'il est «proche parent du sens prophétique et du sens religieux». Et sans doute un peu conscient de l'effrayante ampleur du programme, il rajoute qu'il est aussi «proche parent de la folie en général»³!

Par cette souveraineté du moi retrouvé, les romantiques allemands rendront bien sûr un hommage au moi sécularisé de leur maître Fichte, mais ils le sacraliseront en y adjoignant une dimension religieuse extrahistorique extrême qui l'apparentera autant à la *scintilla in anima* de la *Theologia Deutsch* qu'à la *Mare tenebrarum* de Ruysbroeck. Ainsi peut s'énoncer comme un aphorisme cette sentence des *Disciples à Saïs*: «*Mich führt alles in mich selbst.*» Tout me ramène en moi-même. L'acte d'écriture n'est jamais reproduction, il devient germination et engendrement; il n'est pas au terme d'une observation extérieure, mais en amont, dans une subjectivité qui façonne et produit, qui accouche de nouveaux objets destinés à la contemplation du sens interne. Novalis théorise au mieux cette genèse de l'acte poétique, et l'on trouvera dans le désordre de ses fragments de nombreuses assertions qui confirmeront cette prééminence du *Gemüt* sur l'empirisme de la *mimesis* face à la nature. Ainsi nous lisons⁴: «L'œuvre écrite est une extériorisation de l'état intérieur, des transformations de l'objet intérieur [...].

récemment à Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969; Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, «Poétiques», 1978; Paul Gorceix, «La parenté entre le symbolisme français et le romantisme allemand à travers l'œuvre de Maurice Maeterlinck», in *Etudes germaniques*, 123 (1976), p. 297-310. Enfin, du même auteur, on ne peut qu'inciter le lecteur à relire la postface remarquable qu'il fit à l'édition Corti des *Fragments* de Novalis, «Introduction à la poétique symboliste», in *Fragments* de Novalis, Paris, Corti, 1992.

² Novalis, *op. cit.*, p. 161.

³ *Ibid.*, p. 201.

⁴ *Ibid.*, p. 343.

L'objet intérieur change de place par le moi, et dans le moi, avec un corps approprié, et le signe naît.» Et aussi: «L'artiste a vivifié dans ses organes le germe de la vie auto-imageante, il a élevé au profit de l'esprit la sensibilité de ses organes; et par là même, il se trouve en état d'effluer à volonté des idées sans sollicitations extérieures et d'employer ses organes comme des instruments aptes à modifier selon sa fantaisie le monde réel»⁵.

Or, voici le problème: on a bien compris ici combien le romantisme mystique s'énonce comme un idéalisme, faisant fi des trop triviales sollicitations empiriques, s'abandonnant tout entier à cette geste immémoriale qu'il entend se jouer en lui, qui le transporte et le possède et dont il est l'ambassadeur dans ce monde à la trivialité et à la profanité insipides. Nos romantiques sont idéalistes, aspirent à se faire Dieu. Soit.

Mais en même temps, ils s'affirment philosophes de la nature, se proclament les héritiers de Paracelse et s'épuisent à méditer les triturations matérielles des adeptes du grand œuvre et des laboureurs de la Lune. Comme Goethe, ils cherchent l'*Urpflanze* dans la croissance des végétaux; avec Novalis, ils suivent et encouragent les efforts du physicien théosophe Ritter, expérimentant le magnétisme, ou s'intéressent à la stratification géologique. Dans le même temps, ils font l'apologie des transports passionnels et amoureux, brûlent leur santé à tester les exquis limites de la perception et de la sensorialité en goûtant à l'hypnotisante langueur des opiacés, du haschich ou de l'alcool...

Comment ceux-là mêmes qui affirment la liberté du moi devant la soumission mimétique revendiquent-ils paradoxalement aussi un panthéisme mâtiné d'hylozoïsme? Comment peuvent-ils aspirer à l'angélicité et succomber aux joies de la terre? Faire l'éloge d'une patrie céleste dont ils demeurent à jamais nostalgiques (*Heimweh*) et pousser si loin l'appétit de la chair que Novalis n'hésite plus à proclamer que «les organes de la pensée sont les parties génitales de la nature»⁶!

Il convient pour lever l'aporie – ou plus exactement pour comprendre cette étonnante conjonction des contraires – de revenir à la base même de la *praxis* romantique qui demeure le travail d'écriture, le procédé scriptural destiné à révéler les espaces intérieurs au détriment des sollicitations extérieures. La littérature romantique abonde d'itinéraires initiatiques, de l'autobiographie de Karl Philipp Moritz jusqu'à Henri von Ofterdingen; ces *Bildungsromane* développent à l'envi l'aventure d'une recherche spirituelle. C'est pourquoi Léon Cellier⁷ dira du voyage romantique comme *Erlebnis*

⁵ *Ibid.*, p. 176-177.

⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁷ Léon Cellier, «Le roman initiatique en France au temps du romantisme», in *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977, p. 123, cité par Georges Gusdorf, *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, in *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, t. 10, Paris, Payot, 1983.

qu'il est toujours «plus ou moins une quête mystique». Les *Märchen* n'échappent pas non plus à cette règle du langage romantique qui veut que ce qui se dit s'avance voilé, masqué, comme si le langage était trop étroit pour contenir la richesse des objets auxquels il se rapporte. A l'opposé du discours des Lumières qui veut par les mots appréhender puis dire le vrai, l'illuminisme romantique, débordé de toutes parts par une surabondance de sens, n'utilise pas le langage comme *medium* entre l'intelligence et le réel, mais comme un outil heuristique, un moyen exploratoire qui doit être analogiquement semblable au langage absolu parlé par le monde. Si le poète romantique est un mage, le langage n'est plus un outil mais un *rituel* grâce auquel il espère redire l'essence des choses et non les choses elles-mêmes. Tandis que la prose éclairée décrit et circonscrit l'apparence, le *Witz* romantique s'épuise à saisir dans la fulgurance de ses mots épars l'éclair du Verbe qui engendre toute chose. Ecrire pour un poète est donc une entreprise périlleuse puisque par les mots il opérera une véritable remontée ontologique au terme de laquelle ses images accueilleront l'être des choses. L'aspiration religieuse du romantisme doit donc s'entendre ici comme une volonté de transcendance – au sens de Jean Wahl – pour être l'expression de l'écriture primordiale. Nulle rhétorique ici, nulle volonté de convaincre ou d'expliquer dans les mots du romantisme. C'est en vérité une possession à laquelle assiste le lecteur, possession du poète qui dans ses images embrassées, relate toute la cosmogonie. Ainsi s'explique assurément l'engouement du jeune romantisme pour les cryptoglyphes et la kabbale, les alphabets chiffrés et les hiéroglyphes. L'ésotérisme théosophique et l'égyptomanie du XVIII^e siècle procèdent de cette même *praxis* du langage (et non *theoria*, car il y a loin des philosophies analytiques à cette expérience existentielle). Ainsi Eckartshausen affirme-t-il dans un traité intitulé *Doctrine des nombres de la Nature, ou la Nature compte et parle, une clef pour les hiéroglyphes* (1794) que «chaque objet possède sa propre bouche pour la révélation de son dedans et de son dehors; c'est en cela que consiste la langue de la nature, la connaissance des signatures des choses»⁸. *Signatura rerum*, car avant de parler, le poète doit savoir écouter les choses. Mais de quelles choses s'agit-il puisqu'on a vu que le poète se devait de se détourner des impressions primitivement sensibles?

C'est le «Philosophe inconnu», Louis Claude de Saint-Martin, qui peut y répondre, dans son *Esprit des choses* pour qui «la parole a pour objet d'effectuer et de réaliser continuellement les fruits de la pensée et de faire se développer les germes des choses»⁹. Le langage poétique a donc un pouvoir d'invocation qui actualise la potentialité des choses que le romantisme dans son expressivité vitaliste qualifie de «germe». Il y a donc un facteur augmentateur à l'œuvre, un ferment d'expansion qui, glissé dans la nature,

⁸ Cité par GUSDORF, *op. cit.*, p. 404.

⁹ L. Cl. de Saint-Martin, *De l'esprit des choses*, Paris, 1800.

l'embellit et la transfigure. Cette valeur séminale de l'expression poétique la met à la fois au début et à la fin de cette transmutation de la nature. A la fin, puisque le poète prétend, par sa langue, laisser dire en lui l'essence des choses, l'absolu de la nature, son harmonie suprasensible. Au début, car c'est le langage qui a ce pouvoir de régénération, de sublimation sur la nature. Comme l'alchimiste occupé à réincruder les métaux, à rendre vifs les vils, le poète travaille la matière des mots pour éveiller le monde à sa propre surnature. Le spectacle qu'il pressent en son cœur, qu'il s'efforce de décrire jusqu'à en épuiser le discours est donc paradoxalement une nature, mais une nature réintégrée, dont il est autant l'artisan que le contemplateur émerveillé. Ce statut du discours romantique renforce sa dimension mythique car il agit autant comme un récit qui relate une genèse que comme une *praxis* théurgique qui, dans l'instant de la récitation, rajeunit et reconstitue les forces psychiques qui présidaient au monde.

Novalis déclare ainsi dans son *Monologue* de 1798 à propos du langage qu'«il est tout uniment occupé que de soi-même». Cette autarcie et cette autonomie du langage poétique renforcent sa dimension génésique et autogénésique. Par-delà un monde profane dont il discrédite les témoignages, par-delà une transcendance radicale désincarnée, donc mortifère, le langage repose dans un lieu à partir duquel il opère la grande cohésion et la grande réconciliation de la chair et de l'esprit, de la terre et des cieux. C'est pourquoi sa tessiture est symbolique, parce qu'il unifie et renvoie aux deux termes d'une réalité qui retournent au néant l'un sans l'autre. On comprend mieux alors de quelle surnature il faut parler, avec Friedrich Schlegel, lorsqu'on a saisi qu'il n'y a pas de romantisme mystique sans sophianité, et de puissance magique dans l'acte de poésie s'il ne part pas de cette source de vie dont Böhme, à la suite de la méditation orthodoxe ou du chiisme duodécimain, fut l'un des plus grands apôtres.

C'est enfin pourquoi il est possible d'affirmer qu'il existe une philosophie de la nature *de facto* dans le romantisme mystique, philosophie qui s'énonce dans et par le langage poétique et qui a réussi à conjoindre dans une même et heureuse formulation les appels du corps de la Déesse et l'aspiration à une Patrie céleste. Le sensualisme passionnel et les macérations ascétiques destinées à éveiller l'œil de l'âme réduisent leur contradiction dans une *praxis* poétique dont la fin demeure à jamais de dépasser la nature, mais aussi d'y retourner, de transfigurer la terre, mais de demeurer attachée à elle, qualité dont Nietzsche disait qu'elle était celle du surhomme.

L'exercice poétique, quand il boit à la source des songes, dans cet entre-deux de la cristallisation chtonienne et de la sublimation céleste, est donc en mesure de réconcilier immanence et transcendance.

On pourra rétorquer alors que le romantisme demeure un échec, que ses œuvres furent tronquées, inachevées, comme si l'ampleur de la tâche était au-dessus des forces restées malgré tout humaines.

Le processus d'intériorisation, *Verinnerlichung*, à la base du romantisme ramène à la conscience les figures immémoriales de l'image mythique. Or, celles-ci jamais n'arrivent à une expression définitive, totale, close, en un mot. De cette nature transfigurée, J.-P. Richter dit dans un petit opuscule qu'elle n'a qu'un visage flou, sous la poudre d'or que répand sur elle l'imagination; et les créations laissées par le romantisme donnent le spectacle de ruines étranges et cyclopéennes dans un soleil mourant.

Mais cette incomplétude l'éloigne à jamais de l'expression systémique, fermée et autosuffisante. Que cette surnature entr'aperçue ne laisse deviner que sa silhouette et ses formes sous les voiles diaphanes d'Isis, mais jamais son vrai visage, cela met le romantisme en situation de résistance devant toutes les extensions philosophiques totales – voire totalitaires – qui pourraient en être faites. Le XVIII^e siècle allemand a pu – aux antipodes de l'*Aufklärung* et dans la droite lignée de l'illumination – retrouver un discours mythique des origines; mais ce discours, il l'énonce par l'expressivité poétique, non par la philosophie.

Il en devient alors réfractaire aux efforts d'accaparement qui voudraient du mythe obombré par l'incertitude faire une vérité eschatologique certifiée par des visions transcendantes. Ce n'est pas sa faiblesse, mais son salut.

Alors, bien sûr, à vouloir énoncer une surnature qui est au-dessus de la nature et qui ne peut pas s'énoncer intégralement comme une révélation religieuse, le romantisme mystique se prépare inévitablement à l'ironie hoffmannienne, ou bien même au nihilisme postnietzschéen. Mais, en avance sur son temps, il n'appartient déjà plus aux schémas classiques. Sa modernité allait en faire une expérience au monde faite sur les incertitudes et les inquiétudes:

Régénérant l'ancestralité de la philosophie de la nature où toute chose résonne avec toute chose, où l'homme est un microcosme et le monde un macroanthrope, faisant du surnaturel une manifestation incarnée dans le langage poétique et de la nature, une terre céleste, le romantisme mystique a su cependant effectuer – par sa dimension d'œuvre magique et esthétique et non de révélation religieuse –, une pondération humaine et humaniste des forces du mythe et de l'image, à mille lieues des formalismes clos, dans une contradictorialité dont Lupasco disait déjà qu'elle était là où était la vie.