

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

*Le merveilleux romantique
en Allemagne et ses modèles*

Alain Montandon

ANNO IV - 2019



LE MERVEILLEUX ROMANTIQUE EN ALLEMAGNE ET SES MODÈLES

Alain MONTANDON (*Université Clermont Auvergne*)
alain.montandon@uca.fr

RÉSUMÉ : Le merveilleux (*wunderbar/wunderlich/wundersam*) du romantisme allemand n'a pas de modèle canonique mais trouve son inspiration chez divers auteurs tels Shakespeare ou Gozzi, tout comme dans le magique Orient qu'ils subvertissent en l'intégrant de manière plus réaliste dans la vie contemporaine, mettant ainsi l'accent sur une dualité fondamentale. L'exemple du *Vase d'Or* d'Hoffmann est accompagné de l'analyse que fait Tieck du traitement du merveilleux chez Shakespeare, où domine l'appel à l'imagination. De sorte que merveilleux et fiction se rejoignent dans l'expression d'une agile liberté.

ABSTRACT: The marvelous (*wunderbar / wunderlich / wundersam*) of German Romanticism does not have a canonical model but finds its inspiration in various authors such as Shakespeare or Gozzi, just as in the magical Orient which they subvert by integrating it more realistically into contemporary life, thus emphasizing a fundamental duality. The example of Hoffmann's *The Golden Pot* is accompanied by Tieck's analysis of the treatment of the marvelous in Shakespeare, where the call to the imagination dominates. So that wonderful and fiction come together in the expression of an agile freedom

MOTS CLÉS : Romantisme, conte, merveilleux, fantastique, imagination

KEY WORDS : Romanticism, fairy tale, marvelous, fantastic, imagination



LE MERVEILLEUX ROMANTIQUE EN ALLEMAGNE ET SES MODÈLES

Alain MONTANDON (*Université Clermont Auvergne*)
alain.montandon@uca.fr

Il n'y a pas chez les romantiques allemands de modèle canonique, puisque rejetant les modèles extérieurs, refusant toute imitation dans un effort de libération de l'emprise des cultures étrangères et tout d'abord de la littérature française, le mot d'ordre est de s'imiter soi-même. Ce besoin d'originalité est une quête d'authenticité qui met de côté les modèles. Dans cette perspective, l'une des formes privilégiées sera le conte parce que – depuis Herder – il recèle l'esprit du peuple et est donc conçu comme un retour à l'origine authentique de soi-même. Là encore le conte sera moins cependant l'héritage du conte populaire auquel les frères Grimm donnent toute son ampleur que le conte d'artiste, le *Kunstmärchen*, autrement dit une forme supérieure créée de toutes pièces et dépassant largement le conte traditionnel.

Aussi, canonique ne sera pas un modèle extérieur, mais cette « musique intérieure » qu'évoque Hoffmann dans ses écrits musicaux.¹ Pour lui, plutôt que de rechercher tel procédé afin de provoquer certaine émotion sur l'auditeur, il faut d'abord être soi-même ému, avoir entendu sa « musique intérieure » (« seine innere Musik »), et les moyens permettant de traduire cette émotion par les sons viendront d'eux-mêmes. Cette théorie de l'inspiration musicale vaut aussi pour l'écriture littéraire comme on le voit par exemple dans le *Vase d'or*, mais également chez les autres écrivains du romantisme allemand, à commencer par Novalis (« Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg »)² et la quête de l'intériorité.

Aussi les écrivains auxquels on se réfère le plus souvent, comme Cervantès, Shakespeare, Sterne, Gozzi sont-ils, pour le poète, cités pour faire résonner l'euphonie, pour suivre la métaphore musicale employée par Hoffmann dans le *Chevalier Gluck*.

Nous prendrons pour l'analyse l'exemple du merveilleux qui est au centre de la poétique du romantisme allemand. Le merveilleux n'est certes

1 E.T.A. Hoffmann, *Écrits sur la musique*, Paris, L'Âge d'Homme, 1986.

2 Novalis, *Blütenstaub* (Fragment 16), in Id., *Novalis Werke*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1960, p. 327.

pas une catégorie nouvelle. Le terme de *mirabilia* implique la surprise et l'étonnement qui peut prendre la forme de l'admiration, de la crainte ou de la fascination. *Mirror*, admirer, mirer, implique que c'est un regard qui voit et qui qualifie ainsi le merveilleux. En une telle focalisation scopique réside le dispositif qui crée l'effet de merveilleux et oriente la réception du texte. Les œuvres du romantisme insisteront avec force sur la vue, le regard et les dispositifs optiques qui donnent accès à cet autre monde qualifié de merveilleux.³ Néanmoins ce qu'est le merveilleux lui-même est d'une nature incertaine, car les définitions en sont floues, vagues, trop larges ou trop restreintes, tant la notion peut varier et prendre différents aspects.

Les termes allemands nuancent le champ du merveilleux. Si *sich wundern* signifie s'étonner, le *Wunder*, la merveille, le miracle, la splendeur a d'abord une relation au mystère, au secret, à l'inexplicable, à l'énigme, à une singularité particulière. Mais d'autres termes précisent en les différenciant les diverses faces du merveilleux. Le *wunderbar*, le terme le plus général pour dire le merveilleux, connote ce qui sort de l'ordinaire, qui impressionne, qui est digne d'admiration, exceptionnel, fabuleux. Relié au légendaire, à la féerie, au rêve et au fantastique il désigne aussi ce qui est magnifique, unique et enchanteur. Le *wunderlich* apporte une nuance de remarquable, de bizarre, de singulier, d'original et d'excentrique, d'étrange instillant par ailleurs des aspects qui peuvent être comiques ou grotesques. Quant à *wundersam*, c'est l'aspect d'irréalité, d'imaginaire, de surnaturel et d'images relevant de la vision trouble et d'étrangement inexplicable qui domine cet aspect du merveilleux. Ainsi Chamisso intitule-t-il son récit relevant à la fois du merveilleux et du fantastique *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*,⁴ dans lequel l'étrangeté d'un homme ayant perdu son ombre suscite chez ses compatriotes l'horreur et un sentiment d'abjection l'excluant de toute société. Le merveilleux est ici ce qui sort de l'habituel, qui contredit les lois de la nature en en transgressant les normes. Dès le début du récit en forme de conte, l'homme gris qui propose l'étrange et diabolique commerce à Peter Schlemihl, incarne entièrement ce merveilleux surnaturel. Surgi de nulle part, ayant des poches recelant miracu-

3 Voir par exemple pour la littérature française Max Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.

4 Traduit en français par *La merveilleuse histoire de Peter Schlemihl*, par *L'étrange histoire de Peter Schlemihl* ou par *L'extraordinaire aventure [ou histoire] de Peter Schlemihl*.

leusement divers objets, l'inconnu lui offre la bourse de Fortunatus, puis se met « avec la plus merveilleuse adresse »⁵ à détacher délicatement son ombre du gazon et la rouler afin de la mettre dans sa poche. Une telle rupture avec l'ordinaire peut tourner aussi bien à l'horreur qu'au sublime, au céleste ou à l'abîme, à l'image d'un danseur sur la corde entre ciel et abîme, pris dans la double postulation de son être.

En introduisant l'histoire de *La maison déserte*, Théodore soulignait d'abord que les phénomènes réels de la vie prennent des formes beaucoup plus merveilleuses que tout ce que l'imagination la plus vive pouvait inventer :

Le Dictionnaire des synonymes d'Eberhard t'apprendra qu'on appelle « singulières » (*wunderlich*) toutes les manifestations de la connaissance et du désir qui ne peuvent se justifier en raison, mais qu'on dit « merveilleux » (*wunderbar*) ce que l'on tient pour impossible, pour incompréhensible, ce qui semble dépasser les forces connues de la nature, ou, ajouterai-je, ce qui va à l'encontre de leur marche courante. [...] Mais il est certain que ce qui paraît singulier est une pousse du merveilleux, et que bien souvent nous ne voyons pas le tronc merveilleux qui fait pousser les rameaux singuliers avec leurs feuilles et leurs fleurs. Dans l'aventure dont je m'en vais vous faire part, tous deux, le singulier et le merveilleux, se mêlent, me semble-t-il, d'une bien effroyable façon.⁶

- 5 Adelbert von Chamisso, *L'étrange histoire de Peter Schlemihl*, traduction de Benard Lortholary, Paris, Gallimard (« Folio bilingue »), 1992, p. 47. Peter Schlemihl s'étonne de voir apparaître non seulement un portefeuille, une lunette d'approche, un tapis de vingt aunes de long sur dix de large, une tente des mêmes dimensions et trois chevaux. L'importance de la vue dans l'apparition du merveilleux est soulignée par son exclamation : « Si je ne t'affirmais l'avoir vu de mes propres yeux, tu ne le croirais certainement pas » (*Ibid.*, p. 39).
- 6 E.T.A. Hoffmann, *Tableaux nocturnes*, traduction de Philippe Forget, Paris, Imprimerie Nationale, 2002, t. II, p. 75 et p. 77. (« Aus Eberhards ‚Synonymik‘ mußt du wissen, daß *wunderlich* alle Äußerungen der Erkenntnis und des Begehrens genannt werden, die sich durch keinen vernünftigen Grund rechtfertigen lassen, *wunderbar* aber dasjenige heißt, was man für unmöglich, für unbegreiflich hält, was die bekannten Kräfte der Natur zu übersteigen oder, wie ich hinzufüge, ihrem gewöhnlichen Gange entgegen zu sein scheint. Daraus wirst du entnehmen, daß du vorhin rücksichts meiner angeblichen Sehergabe das Wunderliche mit dem Wunderbaren verwechseltest. [...] Aber gewiß ist es, daß das anscheinend Wunderliche aus dem Wunderbaren sproßt und daß wir nur oft den wunderbaren Stamm nicht sehen, aus dem die wunderlichen Zweige mit Blättern und Blüten hervorsprossen. In dem Abenteuer, das ich euch mitteilen will, mischt sich beides, das Wunderliche und Wunderbare, auf, wie mich

On voit que le merveilleux reste invisible aux yeux de la plupart des hommes qui n'en voient que les manifestations extérieures alors que le tronc même se dérobe à leurs regards. Le merveilleux ne saurait être appréhendé qu'indirectement et comme le remarque justement Alain Muzelle⁷ il faut pour cela apprendre à déchiffrer les signes inscrits dans les manifestations de l'étrange et les hiéroglyphes de la nature, ainsi que l'expose par exemple Novalis dans les *Disciples à Saïs*. Le sixième sens évoqué par Hoffmann, à l'instar de celui des chauves-souris, ne donne pas accès au merveilleux, mais à son pressentiment (*Ahnung*), un concept très romantique puisqu'il est une intuition qui ne peut être objectivée. Le merveilleux n'est que le pressentiment de l'infini, son geste, son esquisse, son potentiel.

L'écriture du merveilleux s'exprime donc principalement dans le conte, qui apparaît comme son lieu même. Au XVIII^e siècle, les contes de fées ont renouvelé la définition du merveilleux en lui attribuant certaines fonctions spécifiques, comme on le voit en particulier dans les *Aventures de Don Sylvio de Rosalva* de Wieland. Le romantisme redéfinit la notion en continuité partielle avec la tradition, mais en transformant le statut, en lui assignant une fonction performative et de nouveaux horizons esthétiques. Le merveilleux peut être considéré comme un dispositif de survivance,⁸ un retour à l'origine, à l'inconscient, à l'irrationnel fondateur dans une régression de la lumière à la nuit, au rêve, à l'enfance.⁹ Mais la conception d'un savoir de l'origine contenu dans les contes conduit à une nouvelle fondation, une restauration dans la forme du *Kunstmärchen*. Par rapport aux contes traditionnels, la subjectivisation du merveilleux, désormais intériorisé et conjugué sur le mode du rêve, de la fantaisie ou de la hantise opère ainsi un déplacement radical. « Dans un Märchen authentique, tout doit être merveilleux, mystérieux et incohérent »¹⁰ écrit Novalis.

dünkt, recht schauerliche Weise »).

7 Cf. Alain Muzelle, *L'arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*, Paris, PUPS, 2006, p. 183.

8 Voir Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

9 « l'enfant qui croit n'entendre dans les contes de fées que la voix de sa nourrice, recueille en effet la poussière des religions depuis longtemps écroulées et disparues », assure Edgar Quinet (cf. « De l'histoire de la poésie », in Id., *Allemagne et Italie. Philosophie et poésie*, Paris-Leipzig, Desforges et C.^{ie}, 1839, t. 2, p. 238-239).

10 Nous citons ici la traduction d'Albert Béguin (*L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1960, p. 209).

Il convient donc de distinguer le conte traditionnel et son merveilleux du *Märchen* romantique qui, comme c'est le cas du *Vase d'or* d'Hoffmann, mêle merveilleux et quotidien dans une tension tout à fait singulière, ouvrant un espace narratif original dont on connaît la prospérité. Le trait spécifique en est la confusion entre différents niveaux, l'indécision du sens et des interprétations possibles. Et il n'est pas innocent que nombre de ces récits commencent sous l'éclairage vacillant du feu d'une cheminée, de la flamme tremblante d'une bougie lorsque tombe la nuit et que les ténèbres envahissent le monde. On pensera au début de *Der tolle Invalide* d'Achim von Arnim, au début du *Godwi* de Brentano, sans parler de certains contes d'Hoffmann. Le récit de Tieck, *Eckbert le blond*, après avoir évoqué la situation du chevalier Eckbert, vivant avec son épouse dans une grande solitude emplies de mélancolie taciturne et l'amitié entretenue avec Philippe Walther, son seul ami, auquel il pense confier son secret le plus intime (non sans la crainte que les révélations fassent reculer d'effroi son confident) met en place le cadre dans lequel va se dérouler le récit-confession de Bertha, un soir d'automne et de brouillard. Le jeu des flammes au plafond initie cette surface de projection propre à la rêverie et aux fantaisies de l'imagination, tandis que l'inhospitalité du monde extérieur invite à la réclusion, la proximité et à l'intimité, faisant sortir Eckbert de sa réserve habituelle pour l'épanchement d'une confidence.

Bertha raconte d'abord sa renaissance à une vie nouvelle, dans l'espace merveilleux de la nature. Mais la sortie tragique du monde merveilleux la place devant une réalité décevante. Tout lui paraît désormais plus exigü, plus resserré, plus petit que dans son souvenir et les maisons de son enfance sont en ruines ou calcinées par l'incendie. Lorsque Bertha a terminé son histoire Walther la remercie du récit qu'elle vient de faire : « Je vous vois fort bien avec l'étrange oiseau ou occupée à nourrir le petit Strohmian ». Le nom du petit chien, que Bertha avait oublié et dont elle n'arrivait plus à se souvenir, apparaît brusquement dans l'histoire, comme un coup de tonnerre, bien pire encore que le retour du refoulé, car il signifie la porosité entre le monde merveilleux et celui de la réalité.

Le récit de Tieck est feuilleté, et superpose discours manifeste et pensées latentes avec tout un jeu sur le retour du refoulé, source d'angoisse qui témoigne également de la mobilité des choses, d'un monde changeant, chargé d'affects, d'émotions, de menaces. Le visage singulier de la vieille femme, visage invisible à force de grimaces, incarne l'expérience du vertige, le vertige vécu qui ne laisse aucune image arriver à la conscience. Ce déficit de référentialité fait de ce visage le miroir de ce frisson panique que Tieck

appelle le « vertige de l'âme » (« Schwindel der Seele »). Vertige, parce que l'absence de repères extérieur entraîne le tourbillon de la conscience. Dans son essai sur le merveilleux chez Shakespeare,¹¹ Tieck — qui cite d'ailleurs *Le Diable amoureux* de Cazotte — remarque que « l'imagination procède souvent ainsi dans le rêve. Le risible prépare souvent l'épouvantable. [...] l'âme est prise d'une sorte de vertige dans lequel à la fin elle se laisse aller à l'illusion, car elle a perdu tous les critères de la vérité et de l'erreur ».¹² Je ne peux quant à moi ne pas faire le lien entre le merveilleux et la blessure que peut suggérer le rapprochement de *Wunde* à *wunderbar*.

La poétique du merveilleux implique la faille, le décentrement, le chaos et son agilité et la dialectique du proche et du lointain, d'un lointain aussi géographique que temporel. Aussi les modèles du merveilleux sont-ils à trouver aussi bien dans les Edda qu'en Orient. Ainsi Wackenroder écrit-il le *Merveilleux conte oriental d'un saint nu* (1797).

Hoffmann situait, dans les *Frères Sérapion*, le domaine du conte en Orient, cet Orient qui est par excellence le monde du merveilleux, et dont les contes de Shéhérazade sont un modèle imaginaire. *Les Mille et une Nuits* lui donne d'ailleurs l'idée de la narration encadrée, mais au lieu d'habiller ses héros en costume oriental, il les place dans la vie quotidienne. Hoffmann critique en effet l'irréalisme des contes. Ainsi :

Il était habituel, et c'était même la règle, de transposer tout ce qui était conte en Orient et de prendre pour modèle les contes de Shéhérazade. En effleurant les mœurs de l'Orient, on se créait un monde qui, sans appui, flottait en l'air et brouillait nos yeux. C'est la raison pour laquelle ces contes étaient la plupart froids, indifférents et ne pouvaient ni enflammer ni exciter l'imagination.¹³

Aussi veut-il écrire un conte de notre temps (« ein Märchen aus der neuen Zeit »),¹⁴ un conte qui se passe au XIX^e siècle dans un espace et un

11 Ludwig Tieck, *Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren*, in Id., *Kritische Schriften*, Leipzig, Brockhaus, 1848, Erster Band, p. 57.

12 Ludwig Tieck, *Le traitement du merveilleux chez Shakespeare*, in Dominique Peyrache-Leborgne (dir.), *Théories esthétiques du romantisme à l'étranger*, Nantes, Éditions Cécile Defaut (« Horizons Comparatistes »), 2014, p. 179-209.

13 E.T.A. Hoffmann, *Serapions-Brüder*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, p. 599.

14 Sous-titre de E.T.A. Hoffmann, *Der Goldne Topf. Le Vase d'or*, éd. bilingue, Paris, Aubier, 1942.

temps que précisent soigneusement détails temporels et topographiques renvoyant à la bonne ville de Dresde où se passe le *Vase d'or*. « Tous les cordonniers, les tailleurs, les porteurs, les derviches, les marchands, etc. que l'on rencontre dans les contes, sont des figures que l'on peut voir quotidiennement dans la rue et comme la vie véritable ne dépend pas de l'époque ni des mœurs, mais qu'elle a éternellement les mêmes racines... ». ¹⁵ Pour un œil poétique il n'est donc point de différence entre Bagdad, Bamberg, ou Dresde. Il faut l'illusion de la réalité pour que l'on puisse pénétrer dans ce royaume de rêve et de poésie : « Je pense que la base de cette échelle céleste, sur laquelle on veut monter pour s'élever dans des régions supérieures, doit prendre appui dans la vie, de sorte que tout un chacun peut y monter ». ¹⁶

Son conte, enracinant de manière réaliste le merveilleux dans le quotidien, est marqué par une vision dualiste qui joue de la pénétration et de l'interpénétration constante des deux espaces, prosaïque et merveilleux. Cette conception du poétique se fait suivant la manière de Callot : le réalisme caricatural et burlesque permet, en déformant la réalité, d'en dégager le sens. On commence ainsi par un réalisme fantastique qui répond bien aux exigences du romantisme suivant Novalis pour lequel « romantiser est donner à l'ordinaire un aspect inhabituel, donner au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini ». ¹⁷

La première tentation était celle du burlesque : l'entrée des *Mille et une Nuits* (sans les turbans et les tapis magiques) dans la réalité quotidienne prenait au départ un tour trivial puisque Anselme recevait comme dot un pot de chambre en or garni de bijoux et que, à la première utilisation de celui-ci, notre héros était transformé en macaque (« Meerkater »). ¹⁸ Sans doute Hoffmann se souvient-il du *Don Sylvio de Rosalva* de Wieland qui en pissant dans un pot de chambre en cristal le rend à sa forme primitive, celle d'une fée. Mais il pense aussi aux métamorphoses qu'il a pu trouver dans le théâtre de Gozzi qu'il admirait beaucoup pour sa fantaisie et

15 E.T.A. Hoffmann, *Die Brautwahl*, in Id., *Die Serapionsbrüder*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, p. 600

16 *Ibid.*, p. 599.

17 Novalis, *Schriften*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, Band II, p. 545.

18 Lettre à Kunz, 19 août 1813, *Hoffmanns Briefwechsel*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, I, p. 408.

son humour.¹⁹ *L'Oiseau vert* a pu être une référence, tout comme *L'Amour des trois oranges* a participé à l'inspiration de *La Princesse Brambilla* et qu'il cite dans les *Dernières aventures du chien Berganza*.²⁰ Il cite *Turandot* dans *Le Vœu* et le *Chat Murr*, *Le Magnétiseur*, et dans *Les étranges souffrances d'un directeur de théâtre* où il loue avec enthousiasme « l'extraordinaire théâtre du merveilleux Gozzi » : « Que de grandeur, que de profondeur, que de vie dans les contes de Gozzi ». ²¹ Avec *La Princesse Brambilla*, ce « catéchisme de haute esthétique » ²² selon Baudelaire, Hoffmann renoue avec la *commedia dell'arte* et le jeu de masques et de métamorphoses dans le sillage de Gozzi pour un rêve jouant avec les identités. Le carnaval, mélangeant l'irréel et la réalité, transgressant les barrières avec humour, est un motif essentiel du romantisme dont se souviendra encore Schumann. « La Fantaisie dont les ailes ont besoin de l'Humour pour prendre leur essor », ²³ est un théâtre de caprice (*Capriccio*) dont l'humoresque arabe est le merveilleux miroir biseauté du poète²⁴ en sa vérité.

Il fallait trouver dans le petit monde du théâtre un couple qui fût non-seulement animé d'une véritable fantaisie, d'un véritable caprice intérieur, mais qui fût encore en état de reconnaître comme dans son miroir cette objective disposition de l'esprit, et de la produire dans la vie extérieure, de manière à opérer comme un charme pesant sur le grand monde, dans lequel ce petit monde est enfermé. Ainsi le théâtre, si vous voulez, devait représenter, sous un certain point de vue, la fontaine de l'Urdar, dans laquelle peuvent regarder les gens.²⁵

Dans le *Vase d'or*, à l'ombre d'un bureau, Anselme entend dans la brise du soir murmures, cris et chuchotements, comme des clochettes de cristal.

19 Voir Hedwig Hoffmann Rusack, *Gozzi in Germany*, New York, Columbia University Press, 1930, pp. 144-172.

20 Suite inspirée du *Colloque des chiens* de Cervantes.

21 E.T.A. Hoffmann, *Les singulières tribulations d'un directeur de théâtre*, in Id., *Œuvres complètes*, trad. T. Toussenel, Paris, 1830, tome douzième, p. 148.

22 Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*.

23 E.T. A. Hoffmann, *Princesse Brambilla*, éd. Erika Tunner, Paris, GF Flammarion, 1990, p. 213.

24 « Peut-être alors, cher lecteur, en viendras-tu à croire que la vie réelle est pleine de merveilleux et de fantastique, et que le poète n'en peut saisir les rapports secrets que comme les reflets obscurs d'une glace dépolie » (E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*, Darmsatdt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, p. 344).

25 *Ibid.*

Cette ouverture mozartienne fait place à la vision des trois petits serpents diaprés de vert et d'or et celle de Serpentine provoquant le coup de foudre, la décharge électrique de l'amour. Le serpent chanteur et enchanteur renvoie à Mélusine, à la séductrice, à la nymphe des eaux, à la douce sirène. Emblème du mystère, de la vie et de l'âme, ce serpent vert a les yeux bleus, couleur romantique, la même couleur que celle de la fleur bleue de Novalis,²⁶ couleur aussi de la fleur de l'Inde, le lotus cher aux théosophes et aux adeptes de la métempsychose. Anselme cède aux charmes de cette figure, et pourtant Véronique a de beaux yeux et une voix comme une cloche cristalline !

Cette dualité qui se structure en figures opposées, d'un côté la lecture résolument anti-poétique des bons bourgeois et des philistins de la ville de Dresde qui ne voient dans cette histoire que « fariboles orientales » (« orientalischer Schwulst »), charabia dénué de sens, de l'autre le monde oriental mystérieux et magique, pénètre profondément la substance même du récit.

L'inclusion du conte dans le conte est sans doute un trait de l'ironie de la part d'Hoffmann qui aime jouer avec différents niveaux de narration. Il y a une insolence du merveilleux dans l'utilisation de celui-ci pour dérouter, déstabiliser, provoquer, par exemple lorsqu'on apprend le deuil que porte Lindhorst d'une personne décédée récemment, voici plusieurs centaines d'années. Le mythe cosmogonique qu'il raconte est plein d'énigmes, de mystères voire d'incohérences et semble proche de la mystification. Enfin l'intrusion du merveilleux dans le monde réel, avec ces oiseaux persifleurs, les fantômes gris de Véronique, la valse des betteraves et des cafetières, etc., sont une source de comique et d'ironie burlesque.

Cette mise en abyme est un procédé romantique d'infinisitation et de merveilleux fréquent. La réflexion et la réflexion de réflexion ont pour fonction de mettre en évidence la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit (l'activité de copiste d'Anselme est évidemment une mise en abyme de la création littéraire elle-même du conte). L'ouverture d'une perspective avec similitude et changement de niveaux a fasciné les romantiques. L'auto-enchâssement narratif permet d'aborder une triple transgression : celle du principe de causalité (un produit se donne comme le produit de son produit), celle de la temporalité et celle de l'espace. Ainsi la mise en

26 «Farbencharakter. Alles blau in meinem Buche» (Novalis, *Schriften*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, t. III, p. 676).

abyrne ouvre-t-elle au récit sa dimension poétique en y apportant non seulement un aspect ludique, la légèreté et la grâce de la fiction aux vivantes arabesques, mais elle suspend le mécanisme de l'enchaînement des causes et des effets (ce qui est bien entendu une exigence de l'idéalisme magique), elle suspend la temporalité en introduisant l'éternel retour du même et en brisant les chaînes du temps (ce qui projetera Anselme dans cet âge d'or paradisiaque, vert paradis d'amours idylliques où c'est l'éternité qui marque la mesure) et enfin elle bouscule les lois de l'espace (on peut être en plusieurs endroits à la fois et passer l'après-midi en Orient pour prendre le thé à Dresde...).

Le conte était pour Novalis prophétique de l'âge d'or : « Le véritable auteur du Märchen est un voyant de l'avenir ».

Dans un Märchen authentique, tout doit être merveilleux - mystérieux, incohérent, - tout doit être animé. Spontané. Et chaque chose à sa façon. Toute la nature doit se mêler étrangement au monde des esprits - [ce doit être] l'époque de l'universelle anarchie, de l'irrégularité - de la liberté - l'état de nature de la Nature - l'époque d'avant le monde. Cette époque des origines présente les traits épars de l'époque d'après le monde, de même que l'état de nature est une étrange image du royaume éternel... Dans le monde futur, tout est comme dans le monde de jadis, - et pourtant tout est différent. Le monde futur est le chaos rationalisé - le chaos qui s'est pénétré lui-même - le chaos qui est en lui et hors de lui : chaos à la puissance deux, chaos infini.

Tous les Märchen ne sont que rêves de cette patrie qui est partout et nulle part.²⁷

Le conte est ainsi la vraie histoire de l'humanité. Il a la valeur d'un mythe, visant, comme l'écrit Ricoeur, « à la fois le saut et le passage, la coupure et la suture - de l'être essentiel de l'homme à son existence historique ».²⁸

Le *Märchen* est une introversion par laquelle l'intérieur est révélé et l'extérieur caché selon Novalis. Autrement dit l'intrusion insolente du conte dans le conte le retourne comme un gant et permet à l'intériorité du

27 «Ein Märchen ist wie ein Traumbild, ohne Zusammenhang. Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten [...] In einem echten Märchen muß alles wunderbar, geheimnisvoll und unzusammenhängend sein; alles belebt. Jedes auf anderer Art. Die Ganze Natur muß auf wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt sein » (Novalis, *Werke*, hrsg. von G. Schulz, München, Beck, 1969, p. 494).

28 Paul Ricoeur, *La Symbolique du Mal*, Paris, Aubier Montaigne, 1960, p. 155.

poète de se déployer. Mais si avec le *Märchen*, mythe fondateur pour le romantisme allemand,²⁹ nous avons une nouvelle poétique, celui-ci n'est cependant livré, suprême ironie, que par bribes et de manière fragmentaire. L'utopie de l'âge d'or suggérée par le mythe d'Atlantis est transformée en stade esthétique. Lindhorst signifie à l'auteur que la félicité d'Anselme est la *Vie dans la poésie*.

La douzième *Veille* montre le narrateur privé de son héros et la vision donnée de l'âge d'or retrouvé, de l'idylle accomplie est d'un lyrisme irréel par l'usage de clichés et de stéréotypes pour évoquer ce qui ne se laisse plus appréhender. L'écrivain est à sa table de travail, abandonné par son héros qui a trouvé refuge en Atlantis, et c'est à ce moment-là que le poète comprend dans sa souffrance, ce qu'est réellement la vie dans la poésie et le rôle de l'imagination qui lui a permis de vivre toutes ces aventures.

Enfin pour la conception du merveilleux, on ne saurait oublier Shakespeare qui fut une référence importante pour les écrivains allemands du romantisme. L'auteur du *Songe d'une nuit d'été* est une source majeure de merveilleux dont les mécanismes ont été largement expliqués par la critique, en particulier par Jean Pironon, écrivant que les fonctions du merveilleux sont portées chez Shakespeare à un degré éminent de pertinence et de vérité par rapport au mystère essentiel de l'être.³⁰ Friedrich Schlegel, quant à lui, y voit un auteur romantique et transcendantal, tout comme Novalis.³¹ Ludwig Tieck et Friedrich Schlegel commencèrent très jeunes à le traduire. Ce dernier avait traduit le *Songe d'une nuit d'été* dès 1789. Tieck publia en 1796 sa traduction de *La Tempête*. En 1793 Tieck dont la vie en-

29 On trouvera une analyse plus précise et détaillée du *Vase d'Or* dans Alain Montandon, *Pour un mythe romantique du récit poétique : Hoffmann et le Vase d'Or*, in Véronique Gély-Ghedira (dir.), *Mythe et récit poétique*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand (« Littératures »), 1998, p. 75-87.

30 Dans ses analyses de Shakespeare, il note que « le discours du merveilleux a une fonction cognitive et psychorégénératrice, tout en fournissant dans ses structures mêmes l'image de son propre fonctionnement, une réflexivité qui en détermine et en précise la nature où il n'élimine jamais l'éventualité de transmutations réelles, d'une fusion totale entre signifié et signifiant, entre le signe et la chose. Il est le paradigme même des profondeurs du rêve, reconstituteur et révélateur. » (Jean Pironon, *Au cœur brillant des nuits. Essai sur l'imagination du merveilleux dans la poésie de la Renaissance anglaise*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2001, p. 123).

31 Helmut Rehder, *Novalis and Shakespeare*, « PMLA », Vol. 63, 2, Jun. 1948, p. 604-624.

tière³² était occupée à la fois par le *Songe d'une nuit d'été* et *La Tempête*, avait entrepris d'écrire un essai comme préface à sa version en prose de *La Tempête*.³³ L'essai témoigne d'une fascination pour Shakespeare et le théâtre élisabéthain dont l'influence se voit non seulement dans son écriture dramatique, mais également dans sa pratique du théâtre.

L'essai sur *Le traitement du merveilleux chez Shakespeare* analyse la singularité et le génie de Shakespeare dans son traitement du merveilleux. Pour lui le merveilleux est inhérent au texte lui-même et ne tient à aucune machinerie (ainsi condamne-t-il la statue tout à coup parlante du *Festin de pierre*). En critiquant la scénographie traditionnelle et commerciale et en rejetant le spectaculaire comme il le fait dans le *Chat botté*, il accorde – comme c'était le cas dans le théâtre élisabéthain — une place fondamentale à l'imagination. Que l'on songe au prologue d'*Henri V* où l'on demande aux spectateur de l'O de bois de supposer ceci et cela : « À nos insuffisances supplétez par vos pensées ; divisez chaque homme en mille pour créer une armée imaginaire ».³⁴

L'appel à l'imagination est le trait essentiel de la dramaturgie romantique, à ce théâtre de l'imagination que revendiquera Hugo tout comme Théophile Gautier dans *Mademoiselle de Maupin*, lorsqu'il évoque un « théâtre, écrit pour les fées, et qui doit être joué au clair de lune »,³⁵ en songeant à *Comme il vous plaira*, une pièce « si errante, si vagabonde, dont l'intrigue est si vaporeuse et les caractères si singuliers » qu'elle transporte le spectateur « dans un monde inconnu, dont on a pourtant quelque vague réminiscence: on ne sait plus si l'on est mort ou vivant, si l'on rêve ou si l'on veille ».³⁶ Gautier n'a pas lu l'essai de Tieck, mais il en partage, en bon romantique, l'analyse. L'illusion théâtrale n'est plus fondée (si elle a jamais pu l'être vraiment) sur la mimesis, cette reproduction visible du réel sur la scène, mais bien sur l'exercice de l'imagination, pièce maîtresse de l'illusion théâtrale.

32 Dans une lettre à son ami à W. H. Wackenroder du 30 novembre 1792 il écrivait : «Ich lebe und webe jetzt im Shakespeare» (Schweikert, Uwe (Hrsg.), *Dichter über ihre Dichtungen*, Ludwig Tieck, München, Heimeran, 1971).

33 *Der Sturm. Ein Schauspiel von Shakespear, für das Theater bearbeitet von Ludwig Tieck. Nebst einer Abhandlung über Shakespears Behandlung des Wunderbaren* (Berlin und Leipzig, Nicolai, 1796).

34 Shakespeare, *Œuvres Complètes*, traduction de Sylvère Monod, Paris, Le Club français du livre, Paris, tome 6, 1967, p. 27.

35 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, in Id., *Œuvres Complètes*, Paris, Champion, I, 1, 2004, p. 296.

36 *Ibid.*

Le génie de Shakespeare réside précisément dans le mensonge de la fiction, c'est-à-dire dans la faculté de produire l'illusion, et cela en faisant appel à l'imagination du spectateur. De fait Tieck anticipe ce que Coleridge appellera vingt ans plus tard dans *Biographia Literaria* « the willing suspension of disbelief ». ³⁷ Les principaux ressorts de l'illusion sont ici la représentation d'un monde totalement merveilleux, la diversité des représentations créées et l'adoucissement des émotions par le comique et la musique. Ce que Gautier appellera un « théâtre fantastique, extravagant », où « les personnages ne sont d'aucun temps ni d'aucun pays ; ils vont et viennent sans que l'on sache pourquoi ni comment » ³⁸ et où tout est le plus fantasque du monde.

Dans *Lettres sur Shakespeare*, Tieck fait part de son enthousiasme sans limite pour son théâtre qui sait renouer « avec l'ancienne forme romantique de la comédie qui satisfait à la fois l'imagination et la raison du spectateur ». ³⁹ « Si on me demandait de donner une définition du romantisme, je n'en serais pas capable. Je ne sais faire aucune différence entre poétique et romantique ». Aussi Shakespeare est-il romantique, parce qu'il est poétique. L'art de Shakespeare est transgressif, car il viole les règles habituelles du drame, rendant inaperçu le manquement à la règle. La représentation d'un monde totalement merveilleux fait que « l'âme ne puisse jamais revenir au monde ordinaire, ce qui briserait l'illusion ». ⁴⁰

La *Tempête* et le *Songe d'une nuit d'été* peuvent peut-être être comparés à des rêves joyeux. Dans la dernière pièce Shakespeare a même l'intention d'endormir complètement ses spectateurs dans le berceau du rêve, et je ne connais pas d'autre pièce dont le dispositif corresponde autant à cette fin.

Mais si l'on continue de rêver, la continuité de l'illusion naît de la foule innombrable de figures magiques nouvelles que l'imagination produit sans limites. Nous sommes alors retenus dans un monde enchanté ; où que nous nous tournions, apparaît une nouvelle merveille ; tout ce que nous touchons est d'une nature étrange [...]. Le merveilleux nous est désormais familier et naturel et parce

37 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, London, J.M. Dent & Sons, 1977, p. 169.

38 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, cit., p. 293.

39 Ludwig Tieck, *Kritische Schriften*, Leipzig, Brockhaus, 1848, Erster Band, p. 172.

40 Ludwig Tieck, *Le traitement du merveilleux chez Shakespeare*, in Dominique Peyrache-Leborgne (dir.), *Théories esthétiques du romantisme à l'étranger*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2014, p. 186.

que nous sommes entièrement séparés du monde réel notre méfiance envers les étranges créatures se dissipe.⁴¹

Le merveilleux est le fruit de l'imagination créatrice, la même que celle des romantiques qui ont lu Fichte et réhabilité l'idéalisme de Don Quichotte :⁴²

Le spectateur, par le merveilleux continu, est placé dans un état d'esprit qui en peu d'heures produit ce qu'était la folie de Don Quichotte sur plusieurs années et cela de manière extrême. Celui-là ne sortait jamais de la croyance aux histoires de chevaliers les plus romanesques, parce que son imagination créait les personnages et les événements qu'il cherchait.⁴³

L'attention du spectateur est sans cesse sollicitée par la diversité des objets qui disperse son attention et entretient l'imagination dans une certaine confusion qui fait se voisiner le terrible et le ridicule, le comique et le tragique. « L'imagination procède souvent ainsi dans le rêve. Le risible prépare souvent l'épouvantable ».⁴⁴ Aussi le comique est-il un ressort essentiel dans la composition du merveilleux. Si Gozzi a pu être qualifié de Shakespeare italien⁴⁵ en raison de l'irrégularité de ses pièces, c'est qu'il introduisait le merveilleux dans ses comédies.⁴⁶

Finalement c'est bien cet arbitraire (*Willkür*) essentiel à la romantisation du monde chez les poètes allemands que l'on retrouvera dans la lecture de Shakespeare faite par Gautier quand il écrit que

41 *Ibid.*, p. 187.

42 Tout comme l'imagination de Sérapion dans la nouvelle d'Hoffmann.

43 Ludwig Tieck, *Le traitement du merveilleux*, cit., p. 191.

44 *Ibid.*, p. 196.

45 La comparaison de Gozzi avec Shakespeare est fréquente et Frédéric Schlegel tout comme son frère Wilhelm n'ont pas manqué de souligner la force d'invention véritablement poétique de l'auteur italien. Friedrich Schlegel était séduit par l'aspect décoratif des *fiabe* (il parle de « Decorationspoesie »).

46 « Gozzi n'a d'autres plans que celui de divertir et de faire rire ; la plus grande partie de ses pièces ne sont que farces, il dramatise un quelconque conte oriental, distribue les rôles à des personnages comiques et y ajoute du merveilleux pour rendre sa composition encore plus bizarre et grotesque » (Ludwig Tieck, *Lettres sur Shakespeare*, cf. Id., *Kritische Schriften*, cit., p. 199).

Tout se noue et se dénoue avec une insouciance admirable : les effets n'ont point de cause, et les causes n'ont point d'effet ; le personnage le plus spirituel est celui qui dit le plus de sottises ; le plus sot dit les choses les plus spirituelles ; [...]. Les aventures les plus inouïes se succèdent coup sur coup sans qu'elles soient expliquées.⁴⁷

L'arabesque est certes la forme originelle de la fantaisie comme le veut Friedrich Schlegel,⁴⁸ pour qui elle exprime le désir du merveilleux en unissant les contraires pour viser la consonance. Mais elle est aussi celle qui accentue les dissonances comme chez Hoffmann, en mettant en relief les dualités et les oppositions, car même sans aller dans le grotesque⁴⁹ – une forme de merveilleux grinçant⁵⁰ – elle joue de l'arbitraire et d'une liberté qui accomplit le désir du merveilleux, mais sans garantie, car illusion et désillusion peuvent faire partie de cette agilité, du mouvement⁵¹ et de la surprise que crée le merveilleux qui à l'instar du *Witz* ouvre les rapprochements les plus inattendus, propice à un surréel que le surréalisme d'un Franz Hellens et d'un André Breton reprendront, mais dans une autre optique.

47 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, cit., p. 295.

48 « Gewiss ist die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie » (Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Paderborn-München-Wien, Schöningh Verlag, 1958 sq., Abt. I, 2, p. 319).

49 « Si l'arabesque et la grotesque désignent toutes deux des figures unissant de l'hétérogène, cette réunion [...] tend vers l'harmonie dans le cas de l'arabesque, alors que dans celui de la grotesque elle met plutôt en valeur les tensions qui naissent de tels rapprochements et se place sous le signe du bizarre » (Alain Muzelle, *op.cit.*, p. 185.)

50 Voir Dominique Peyrache-Leborgne, *Grotesques et arabesques dans le récit romantique, de Jean Paul à Victor Hugo*, Paris, Champion, 2012.

51 Mouvement essentiel au *Wandern*, à l'errance, au voyage comme au geste, à l'esquisse, et au transport enthousiaste.