BIBLIOTHÈQUE ALLEMANDE

Collection dirigée

par

JEAN-MARIE VALENTIN

de l'Académie allemande de littérature
Professeur à la Sorbonne

NOVALIS

HYMNES À LA NUIT
suivis des CHANTS SPIRITUELS
et des DISCIPLES À SAÏS

DANS LA MÊME COLLECTION

Eduard Mörike,
Poèmes / Gedichte,
texte traduit par Nicole Taubes et présenté par Jean-Marie Valentin

Gotthold Ephraim Lessing,
Dramaturgie de Hambourg,
texte traduit et présenté par Jean-Marie Valentin

Johann Gottfried Seume,
Ma vie,
texte traduit et présenté par François Colson

Johann Wolfgang Goethe
Le Divan d'Orient et d'Occident / West-Östlicher Divan,
texte traduit et présenté par Laurent Cassagnau

Friedrich Schiller,
Écrits sur le théâtre,
texte traduit et présenté par Gilles Darras

Stefan George,
Feuilles pour l'art, 1892-1919. Et autres textes du cercle de George,
textes traduits et présentés par Ludwig Lehnen

E.T.A. Hoffmann,
Les Élixirs du diable,
nouvelle traduction et introduction par Jean-Jacques Pollet

Joseph von Eichendorff,
De la vie d'un vaurien
nouvelle traduction et introduction par Philippe Forget

BIBLIOTHÈQUE ALLEMANDE

NOVALIS

HYMNES À LA NUIT

(Version de l'*Athenäum* et version manuscrite),

suivis des CHANTS SPIRITUELS

et des DISCIPLES À SAÏS

NOUVELLE TRADUCTION ET INTRODUCTION

PAR

AUGUSTIN DUMONT

PARIS

LES BELLES LETTRES

2014

www.lesbelleslettres.com
Retrouvez Les Belles Lettres sur Facebook et Twitter.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays

© 2014, Société d'édition Les Belles Lettres
95 bd Raspail 75006 Paris

ISBN : 978-2-251-83009-4

En souvenir de Viviane Haanen-Dumont,
ma grand-mère paternelle,
et de ses clairs-obscurs germaniques.

Novalis et sa traduction (d'un étranger à l'autre)

I

Le poète, romancier, philosophe, juriste, géologue, minéralogiste et ingénieur des Mines Friedrich von Hardenberg (1772-1801), *alias* Novalis, ne fait pas partie de ces auteurs oubliés dont l'exhumation, par une maison d'édition bienveillante, se verrait justifiée par un jubilé ou un certain sens du devoir d'ordre historique. Entrés par la grande porte dans le paysage francophone dès le début du XIXe siècle – une porte ouverte par Mme de Staël –, les premiers romantiques allemands, ou « romantiques d'Iéna », rassemblés autour de la revue *Athenäum*, s'y sont installés de bonne heure et durablement. La figure de Novalis, en particulier, a rapidement capté l'attention du public francophone. Le Prix Nobel de littérature de 1911, Maurice Maeterlinck, écrivain flamand d'expression française et fondateur du symbolisme belge avec Georges Rodenbach et Albert Mockel, découvre avec passion les *Disciples à Saïs*, dont il propose la première traduction française dès la fin du XIXe siècle. Mis au contact de la littérature romantique allemande par Villiers de L'Isle-Adam et Mallarmé, il est l'un des premiers « passeurs » importants de Novalis. Prenant le relais en France, Germaine Claretie s'attaque aux *Hymnes à la nuit*, dont elle publie une traduction

en 1927, précédée du *Journal intime* du poète. Après-guerre, Novalis est traduit à plusieurs reprises : par Armel Guerne, bien sûr, dont les traductions (échelonnées des années 1950 à sa mort en 1980) des *Hymnes à la nuit*, des *Disciples à Saïs*, des *Chants religieux* et d'une partie considérable des fragments théoriques, auront su attirer l'attention du public français. Mais d'autres traductions, plus discrètes, voient également le jour : celle des *Disciples* et des *Hymnes* par Gustave Roud, parue en 1948, et bien plus tard celle de Raymond Voyat, en 1990. De son côté, *Heinrich von Ofterdingen*, le grand roman inachevé de Novalis, est traduit par la poétesse Yanette Delétang-Tardif dans le premier volume de « La Pléiade » consacré au romantisme allemand (1963), mais aussi par Robert Rovini (dont Julien Gracq préface le travail en 1967) et Marcel Camus (en 1988). Pendant ce temps, Maurice de Gandillac traduit le *Brouillon général* (alors libellé : *Encyclopédie*) dans une édition aujourd'hui périmée sur le plan historiographique (Minuit, 1966) mais reconnue et abondamment utilisée par les lecteurs du romantisme allemand. De leur côté, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy permettent au public francophone de découvrir les fragments issus des différentes livraisons de l'*Athenäum*, principalement écrits par les frères Schlegel, mais auxquels Novalis et d'autres romantiques ont pris part.

Commenté dès 1904 par Édouard Spenlé, puis de façon plus convaincante par Albert Béguin, dans un bel ouvrage intitulé *L'Âme romantique et le rêve*, en 1939, inscrit parmi ses pairs et présenté à nouveau par Roger Ayrault dans sa monumentale somme sur la genèse du romantisme allemand, parue en plusieurs volumes au cours des années 1960, étudié par Maurice Besset, qui donne en 1947 un essai sur son mysticisme, lu précocement par Gaston Bachelard, interprété par Tzvetan

Todorov dans le cadre de ses recherches sur le symbole, Novalis a connu de multiples réappropriations de son œuvre tout au long du siècle dernier. Il marque aussi bien les linguistes que les philosophes, apparaît dans des traités d'histoire politique européenne (pour son essai sur *La Chrétienté ou l'Europe*) ou d'histoire des sciences (pour son apport à la *Naturphilosophie*). Revendiqué par la déconstruction, examiné par la psychanalyse, décortiqué par le structuralisme, Novalis influence également nombre d'écrivains, bien au-delà du cercle des théoriciens de la littérature ou des philosophes, de Maurice Blanchot à Yves Bonnefoy, en passant par les surréalistes et bien d'autres – pour nous en tenir toujours strictement à la seule réception française.

Novalis n'est donc pas un étranger pour le public français. Cependant, il faut le souligner, tout a été fait pour qu'il en soit ainsi. Nous voulons dire : pour que le public français se sente vite, peut-être trop vite, intime avec ce poète réputé francophile. Il l'était d'ailleurs. Depuis les fréquentes visites de Voltaire à la cour de Frédéric II de Prusse, l'allemand enfle de mots français et, à l'époque des Lumières, plus d'un Allemand cultivé se plaît à privilégier les substantifs latins (certes germanisés au besoin) au détriment des substantifs de souche germanique, du moins lorsqu'il a le choix. Novalis fait clairement partie de ceux-là. Au reste, en choisissant un pseudonyme roman (Novalis vient de *novale*, du nom d'un ancien domaine familial, qui signifie aussi « terre en friche » en latin), Friedrich von Hardenberg n'exprime-t-il pas déjà une forme de cohésion avec son lectorat français encore à venir ? D'une certaine façon, c'est vrai. Ce l'est en vertu même des attentes extraordinaires qui sont celles des premiers romantiques allemands à l'égard de la *traduction*, mais aussi compte tenu de leur rapport à

l'altérité au sens large – altérité à laquelle il est impératif de se risquer pour mieux se réinventer soi-même dans sa propre langue. Le passage par la langue de l'autre est partie prenante de l'« invention » romantique de la littérature, puisque désormais la traduction comme la critique *font partie* de l'œuvre traduite et critiquée – appartenance soudée, il est vrai, par une ironie assez mordante pour en dire le caractère à jamais précaire. L'écriture, quoi qu'il en soit, coïncide à son autoréflexion. Cette dernière ne renvoie pas à une forme d'introspection de l'œuvre, qui se complairait dans sa génialité, mais bien à la nécessité de devenir étrangère à elle-même. Que l'œuvre romantique s'auto-traduise dans la *lingua franca* de l'époque est dès lors un passage obligé. Penseur de la créativité et de la production s'il en est, Novalis préfère, du moins de manière générale, écrire *produzieren* plutôt que *hervorbringen*, ou *Action* plutôt que *Handlung*. Et ce, à la différence de l'un de ses maîtres, le philosophe Johann Gottlieb Fichte, dont il hérite une part significative de la fascination pour l'imagination productrice, mais qui de son côté privilégie – là encore de manière générale – la souche germanique des concepts qu'il affectionne. Seule une ambition à la fois littéraire et philosophique, et non un quelconque snobisme, pousse ainsi Novalis à évoquer toutes sortes d'opérations (*Operationen*) simultanément poétiques et critiques, et à assimiler au fragment 724 du *Brouillon général* l'activité philologique avec un certain pouvoir d'« expérimenter », judicieusement noté *experimentiren* et non *erfahren* : « Le *philologiser* est l'occupation *vraiment savante*. Il correspond à l'*expérimenter* (*Experimentiren*) »[1].

1. NOVALIS, *Werke, Tagebücher und Briefe* (désormais : *WTB*, suivi du volume et de la page), herausgegeben von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, München/Wien, Carl Hanser Verlag, Bd. II, S. 648.

Or, dans les premiers temps de sa réception française, l'œuvre novalisienne ne rencontre pas l'écho de sa propre ambition, à quelques rares exceptions près. Se tenant véritablement dans l'aller-retour entre les mondes latin et germanique, de par ses origines flamandes et, tout à la fois, sa germanophilie et sa francophilie, Maurice Maeterlinck a d'une certaine manière cherché à poursuivre le dialogue commencé par les romantiques, en dépit de certains choix de traduction qui peuvent nous sembler aujourd'hui malheureux. Il n'aura toutefois aucune descendance directe. Car Armel Guerne, son principal successeur auprès du public français – jusqu'aujourd'hui –, ne s'embarrasse pour sa part d'aucune ambition interculturelle lorsqu'il s'écrie, dans les années 1970 – et sans aucune ironie :

> Que de fois Novalis, dans ses Fragments, ne rêve-t-il pas d'une langue plus euphonique que la sienne ! Que de fois se prend-il au piège de son outil maladroit, aux fautes que lui fait commettre un langage dont le contrôle spirituel est vague, incertain, inexistant parfois ! Ce que je veux dire, c'est que le mysticisme peut être n'importe quoi, donc allemand ; mais que la vie mystique, qui est la vie authentique, la vie par excellence, ne s'habille pas indifféremment de n'importe quel langage et qu'elle a une préférence radicale pour le latin. Que telle est la raison, sans doute, qui permet de saisir pourquoi il y a chez Novalis un tel penchant à franciser son allemand jusque dans le vocabulaire, et à s'y comporter spirituellement en latin […], [que de plus] le passage de l'allemand au français est infiniment plus ardu et pose des problèmes souvent à peu près insolubles, alors que la transition inverse se fait beaucoup plus naturellement. Que telles sont les raisons mystiques qui appelaient, comme une nécessité spirituelle implicite, non pas la traduction toujours plus ou moins faisable, non pas la naturalisation proprement impensable, mais la re-pensée en français dans tout ce qu'elle peut avoir de légitime, de la pensée de Novalis qui aspire parfois à des gestes, à des mouvements qu'empêtre

> ou que gêne aux entournures son costume allemand. […] il est incontestable que l'œuvre de Novalis avait quant à elle, intérieurement, sa raison d'être en français […], une sorte de besoin initial, dont la satisfaction lui donne, ou lui « rend » quelque chose, en dépit de tout ce que lui fait perdre au passage […] la re-pensée et […] la traduction[2].

L'ignorance du contexte philologique et philosophique de la *Frühromantik* s'allie ici à une accumulation presque violente de préjugés sur la langue et débouche sur un contresens majeur. Au lieu même où il invite la France à s'enrichir du romantisme allemand, Guerne décuple l'impression d'un retard de celle-ci sur l'Allemagne romantique. Certes, il n'est en rien représentatif de la théorie de la littérature française, pourtant contemporaine de ses travaux, qu'il ne connaît pas alors même qu'elle tente d'hériter de façon nettement plus rigoureuse du romantisme d'Iéna. Mais s'il représente encore à son insu l'arrière-garde d'une certaine culture littéraire française, complaisamment autocentrée, et pour cette raison tant de fois raillée par les romantiques d'Iéna, il est tout aussi vrai qu'un texte, quel qu'il soit, crée de l'effet dans la réalité et agit sur les représentations, comme y ont tant insisté les mêmes romantiques. Des générations de lecteurs français de Novalis se sont donc, avec plus ou moins de satisfaction, pénétrés de la langue de Guerne, à travers laquelle la pensée de Novalis était censée filtrer. La fascination de Guerne pour le jeune poète romantique, irrationnelle à force de ne pas vouloir se médiatiser, se voit sans doute tempérée par une véritable connaissance de l'allemand, et sa traduction est

2. Guerne (Armel), « Novalis ou la vocation d'éternité », dans Novalis, *Les Disciples à Saïs*, *Hymnes à la nuit*, *Chants religieux*, trad. fr. par Armel Guerne, Paris, Gallimard, 1975, p. 23-24.

en un sens une authentique interprétation. Seulement, celle-ci n'aura eu qu'un seul objectif : latiniser une prose germanique jugée lourde et maladroite, paradoxalement puisque Guerne loue partout le caractère prétendument éthéré de l'écriture novalisienne – caractère pour le moins maximisé par ses soins. Heureusement pour Novalis, âme pure contrainte de s'exprimer dans une langue lourde, « le mysticisme peut bien être n'importe quoi, donc allemand », comme l'écrit Guerne dans l'extrait cité à l'instant, sans mesurer la suffisance de son propos. L'allemand est un revêtement rugueux qu'il convient d'enlever à Novalis pour mieux entendre chanter dans ses poèmes l'essence authentique, éternelle et invariable de son mysticisme. Et bien sûr, elle chante en français. Guerne substantialise avec une lourdeur plus extraordinaire encore que celle qu'il prête à l'allemand – par une sorte de prévention anachronique – les qualités et les défauts imputés à chaque langue :

> Le français est une langue d'un génie spirituel qui a les qualités et les défauts du coursier pur-sang, sa précision et sa promptitude de geste. L'allemand, plus lourd, moins harmonieux et moins ombrageux, permet au cavalier, s'il franchit moins d'obstacles, de lâcher plus souvent les guides et de rêver parfois en voyageant. […] Le français est un instrument d'une précision terrible, d'une souplesse et d'une subtilité qui s'aiguisent d'une manière extraordinaire dans le contrôle direct, et son harmonie intérieure, quoique discrète, est suffisamment euphonique pour qu'on ait pas besoin, quand on pense en français, de rêver constamment d'harmonie, comme c'est le cas perpétuel au sein de l'allemand[3].

3. *Ibid.*, p. 23.

Il ne suffira évidemment pas de rétorquer, comme pourrait le faire n'importe quel linguiste informé que, par son jeu de suffixes et de préfixes ou bien par sa capacité à substantiver immédiatement n'importe quel verbe sans heurter, entre bien d'autres aptitudes, l'allemand possède une souplesse et une capacité presque illimitée de créer des mots et donc du sens, initiées d'ailleurs souvent par la langue parlée. Et ce, à l'opposé de notre rigidité, voire de notre culte pour la langue écrite, qui donne bien peu de latitude pour la création de substantifs, sinon sous la contrainte récente de l'anglais. Ce type d'argument ne suffit pas, en effet, si du moins on le situe sur le terrain de Guerne, à savoir celui d'une essence des langues, inscrite en elles de toute éternité, et oublieuse de ce que ces situations linguistiques sont justement des états de fait. Ceux-ci sont toujours historiquement situés, et à vrai dire dépendants de ce que les locuteurs *font* et choisissent de *faire* à la langue dont ils héritent. Or telle était justement l'une des missions que s'était donnée la *Frühromantik*, avec ironie cette fois, puisqu'elle en savait bien les limites en même temps qu'elle en réfléchissait la nécessité : désubstantialiser « le » parler et entrer enfin dans cet aller-retour complexe entre le propre et l'étranger par lequel seul pourra se constituer la poésie « universelle progressive » – pour reprendre le célèbre fragment 116 de l'*Athenäum* – à laquelle elle aspire. Pour n'abolir en rien les différences entre les langues, le partage du sens autour d'une œuvre, pensent les romantiques, doit être tributaire des réflexions ou potentialisations à l'infini générées par ses traductions, ses recensions et ses critiques, entre écarts et proximités.

En ce sens, la traduction ou la critique – Antoine Berman a bien montré le caractère quasi indissociable de ces deux termes chez les romantiques – proposée

par Armel Guerne, sans doute la plus accueillante qui soit du point de vue de l'intention, est en réalité fort sévère. En jugeant comme il le fait une œuvre qui a près de deux siècles d'avance sur sa « modernité » – comme on l'a tant de fois reconnu –, il la perçoit pour sa part avec deux siècles de retard. Car quant au caractère soi-disant « incontestable » de l'expression secrètement mais absolument française des textes de Novalis, force est de constater qu'on le cherchera en vain dans les mêmes textes. Or il y a là un symptôme, précisément identifié et critiqué il y a un peu plus de deux siècles par les romantiques d'Iéna. Attaquant les traductions « à la française » de son temps, August Wilhelm Schlegel regrette leur incapacité à se confronter vraiment à l'altérité. Une incapacité, comme l'a bien vu Antoine Berman, « en parfaite conformité avec la position dominante de la culture française de l'époque, qui n'a nullement besoin de passer par la loi de l'étranger pour affirmer son identité »[4]. Schlegel note ainsi :

> D'autres nations ont adopté en poésie une phraséologie complètement conventionnelle, si bien qu'il est purement et simplement impossible de traduire poétiquement quelque chose dans leur langue, comme par exemple en français [...] C'est comme s'ils désiraient que chaque étranger, chez eux, doive se conduire et s'habiller d'après leurs mœurs, ce qui entraîne qu'ils ne connaissent à proprement parler jamais d'étranger[5].

4. Berman (Antoine), *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1984, p. 62.

5. Schlegel (August Wilhelm), *Geschichte der klassischen Literatur*, Stuttgart, Kohlhammer, 1964, p. 17. Cité dans Berman (Antoine) (note 4), p. 62.

Dès lors, analyse Berman,

> Loin de s'ouvrir à l'influx des langues étrangères, le français tend bien plutôt à *remplacer* celles-ci comme mode de communication des sphères intellectuelles et politiques européennes. Dans ces conditions, il n'y a pas de place pour une quelconque conscience de la fidélité. La position des traducteurs allemands au XVIIIe siècle n'en acquiert que plus de poids. Elle renvoie à une problématique culturelle qui est comme la *figure inverse* de la française[6].

Les conséquences de cette « attitude française » sont évidemment plus ennuyeuses s'agissant de Guerne, qui initie un large lectorat à Novalis dans la seconde moitié du XXe siècle, que s'agissant des traducteurs français des Lumières. Lointain avatar de ces derniers, Guerne parvient encore à relever leurs penchants d'une fatuité d'autant plus pernicieuse qu'il ne la voit pas, tout occupé qu'il est à rendre compatibles des amours présentées comme contradictoires, à savoir Novalis et la langue française. Souvenons-nous en effet de ce propos : se plaignant des difficultés de la traduction, Guerne jugeait bien plus ardu le passage de l'allemand au français – celui auquel il s'exerce – que du français à l'allemand. Autrement dit, d'une part, le français peut avec une certaine facilité con*descendre*, littéralement, dans l'allemand, cette langue-éponge toujours en manque d'harmonie, cette petite fille désireuse de grandir, et qui aurait donc bien tort de faire des difficultés lorsque le coursier pur-sang évoqué par Guerne lui offre enfin un peu de son allure. D'autre part, il apparaît à l'inverse plus périlleux de remonter de l'allemand inégal et râpeux de Novalis à la pureté du latin mystique que camoufle l'âpre vêtement germanique

6. *Ibid.*

dont le poète, à l'en croire, ne cesserait de se plaindre. Le traducteur se fait alors escaladeur : il doit atteindre les sommets – « mystiques », ajoute-t-il systématiquement – du français, où règnent une harmonie et une euphonie si naturelles que le locuteur francophone n'a même plus besoin d'en rêver comme d'un idéal à atteindre, sa langue étant, en elle-même et par elle-même, harmonieuse pour lui.

La fin du même extrait aurait sonné comme une cinglante ironie de l'histoire pour les romantiques, s'ils avaient pu la lire : la satisfaction du « besoin de français » dont serait porteuse la langue de Novalis, précisait ainsi son traducteur, « rend » finalement quelque chose à celle-ci plutôt qu'elle ne le lui « apporte », et ce, « *en dépit de* tout ce que lui font perdre au passage le travail de re-pensée et la traduction ». En d'autres termes, le travail de traduction n'est jamais pour Guerne qu'une manière malheureuse de révéler le cœur de la pensée de Novalis. En dépit de sa traduction et de son re-travail, dont le propre serait de perdre l'œuvre et non de la gagner – en opposition frontale, donc, avec la pensée romantique – Guerne « rend » néanmoins son dû à l'allemand : le français. Il est des cas où les solutions les pires sont les meilleures : la traduction, semble-t-il dire, est essentiellement une perte, et il faut donc éviter d'y recourir, sauf si une autre langue peut rédimer l'allemand de son péché de lourdeur. Reconnaissons-le : il est des générosités bien contradictoires dont on se passe volontiers. Doublées d'un antimodernisme aggravé, toutes ces considérations de Guerne méritaient selon nous une prise de distance nette.

Il fallait donc proposer au public une nouvelle traduction de Novalis. D'autant que celles de Claretie, de Roud ou encore de Voyat, pour être réellement séduisantes à certains égards, nous sont apparues ici ou là

vieillies, dans le premier cas, trop éloignées du texte dans le deuxième, et franchement surinterprétatives dans le dernier cas. Voyat propose en effet une véritable réécriture, parfaitement cohérente et assumée, pour sa part ; lue comme telle, elle est d'ailleurs hautement méritoire. Pour en profiter pleinement, cependant, il faut accepter une option forte du traducteur : ne pas traduire quantité de mots – presque à chaque strophe – et les remplacer soit par le silence, soit par des termes mieux adaptés à sa réécriture selon nous excessivement lyrique, dans cette version ponctuée à intervalles réguliers de « ah ! » et de « oh ! », là où le texte allemand n'en demande pas tant. On décèle ici une emphase qui, dans l'esprit du moins, rapproche cette traduction de celle d'Armel Guerne. Cette dernière, en effet, est par endroits saturée de points d'exclamations, pourtant rares chez Novalis. Cela étant dit, Guerne est meilleur germaniste qu'interprète ou essayiste. À cet égard, d'ailleurs, sa traduction des *Disciples* nous semble plus réussie, parce que plus sobre, que celle des *Hymnes* ou des *Chants*. Par ailleurs, quelques fulgurances vraiment séduisantes lui permettent de se sortir de plus d'un mauvais pas. Dans les trois textes, toutefois, l'allemand de Novalis se voit, de manière plus ou moins sensible selon les passages, enjolivé, élevé vers le ciel, arrondi, éclairci – Guerne dirait sans doute allégé, quoiqu'il l'alourdisse en réalité –, voire éclairé, ce qui est pour le moins problématique s'agissant d'hymnes à la nuit ! Ce procédé s'accompagne formellement chez lui d'un détail de paragraphes peu respectueux de l'original, de même qu'il va parfois à la ligne quand bon lui semble, met arbitrairement des majuscules à certains substantifs et renforce systématiquement le *pathos* de moult passages. Enfin, des syntagmes jugés trop lourds sont carrément non traduits.

II

La question se pose, dès lors, de savoir quelle traduction écrire. Faut-il dire qu'une traduction doit être « fidèle » ou ne doit pas être ? On sait combien les guillemets ne suffisent pas à un adjectif comme celui-là. Pas seulement parce qu'une hypothétique fidélité à quelques-uns des textes les plus beaux mais aussi les plus difficiles de l'histoire de la littérature allemande est extrêmement difficile à réaliser – nous avons rencontré les mêmes contraintes que nos prédécesseurs et avons dû déjouer les mêmes embûches, bien nombreuses au demeurant. Mais aussi, et surtout, parce que la fidélité n'est pas forcément souhaitable, si l'on croit pouvoir neutraliser ainsi le processus malheureux d'absorption de l'allemand dans le français de Guerne. L'illusion est toujours la même, et pour s'en convaincre, il suffit de suivre encore la même voie, celle tracée naguère par la *Frühromantik*.

S'il n'est pas possible de traduire Novalis en suivant ses propres indications traductologiques, car il se garde d'en proposer (au contraire d'August Wilhelm Schlegel ou plus encore de Schleiermacher), on peut tenter d'inscrire son propre geste dans le sillon qu'il trace lui-même. En effet, il participe avec Friedrich Schlegel et les autres à cette fièvre de spéculation à la fois philologique et philosophique sur le texte, sa recension, sa critique et sa traduction – fièvre qui s'empare de la ville d'Iéna à la fin des Lumières allemandes, non sans gagner aussi Weimar par contagion (le concept goethéen de *Weltliteratur* en sera plus tard un symptôme).

« Au final, toute poésie est traduction »[7], écrit ainsi Novalis à August Wilhelm Schlegel dans une lettre

7. *WTB* (note 1), Bd. I, S. 648.

fameuse du 30 novembre 1797. Cette variation sur le caractère par essence critique et réflexif de la poésie romantique dit sa nécessité de se critiquer et de se réfléchir à travers la langue de l'autre. Elle mérite que l'on s'y arrête brièvement. Le contexte de la lettre est celui des premières traductions de Shakespeare par l'aîné des Schlegel. Novalis a lu avec passion ces traductions et il communique son enthousiasme à son correspondant, en s'arrêtant sur l'une des recensions dont le travail de Schlegel a été l'objet.

Selon nous, trois temps logiques peuvent être distingués dans la création et indistinctement l'appréhension d'une œuvre chez les romantiques d'Iéna. La lettre de Novalis a l'avantage de nous révéler les trois. Examinons d'abord les deux premiers. À l'« âge critique » dont parlent fréquemment les romantiques, l'âge de la révolution transcendantale combiné à la Révolution française, l'œuvre littéraire reconnaît posséder, à partir de ces deux « modèles », un double pouvoir d'autocritique, de mise en question de sa propre possibilité. D'une part, elle se montre capable de réfléchir et de présenter les conditions de possibilité *a priori* de l'œuvrer en général. C'est la première révolution, celle du criticisme kantien. D'autre part, elle montre qu'elle est réflexion et prise de conscience de sa propre historicité, de sa propre situation dans sa langue. La profonde conscience de son historicité, c'est-à-dire le pouvoir inhérent à l'œuvre de jouer avec son héritage, ses déterminations historiques, et de les subvertir, transforme radicalement l'écriture. C'est la seconde révolution, où l'Ancien Régime, c'est-à-dire – en littérature – le classicisme, se voit renversé.

Tels sont les deux premiers temps logiques de l'œuvre romantique et de sa perception. D'un côté, il convient d'accepter le décentrement de l'œuvre provoqué par sa

recension, sa critique ou sa traduction, quelles qu'elles soient. D'où qu'elles viennent, en effet, elles méritent d'être prises en considération puisqu'elles expriment une réflexion *nécessaire* de l'œuvre. En apprenant à son correspondant, au début de la lettre, qu'il a pris connaissance de la récente recension de son travail, Novalis énonce une simple vérité factuelle, qui ne doit pas passer inaperçue. En effet, elle s'apparente un peu à un « code » de communication entre les écrivains de l'*Athenäum*. Quoique relativement médiocre, en l'occurrence, cette recension devait, en vertu d'une nécessité interne à la traduction de Schlegel elle-même, être évoquée et posée – à l'image du moi fichtéen, dont l'autoposition est contemporaine de l'opposition du non-moi. Son apport à la « poésie transcendantale » peut alors être étudié et disséqué. D'un autre côté, parallèlement, ou plutôt à travers cette poésie transcendantale même, l'œuvre se confronte à son *historicité*. Tandis qu'elle s'« infinitise » et se potentialise dans la multiplicité de ses annexes, de ses recensions, de ses commentaires, de ses traductions et de ses contextes de réception, elle se voit par là même renvoyée à la finitude de sa situation, à ses limites concrètes, inscrites dans un espace-temps linguistique, social et historique irréductible à tout autre. Dans la lettre à Schlegel, la conscience de l'historicité même de son travail sur Shakespeare ramène Novalis aux considérations les plus classiques de l'*Athenäum* sur son époque et l'importance de sa propre action dans le cadre de cette époque. Novalis souligne combien la traduction de Schlegel contribue à la création d'un génie poétique national, qu'on prendra d'autant plus soin de ne pas assimiler à la croyance en la supériorité de l'Allemand ou de sa langue qu'elle se manifeste toujours ironiquement.

Ce dialogue entre le transcendantal et l'histoire s'exprime souvent, chez Novalis et Friedrich Schlegel,

dans l'affirmation répétée selon laquelle il faut croiser une philosophie de la philologie et une philologie de la philosophie. Dans le premier cas, on part du poétique et de ses multiples incarnations, ou encore de la lettre, pour aller vers l'universel, vers l'esprit, c'est-à-dire vers le pouvoir universel de la critique mais aussi vers l'œuvre universelle *comme* critique ; dans le second cas, on part du transcendantal pour aller vers la langue particulière, l'histoire, la culture et les classifications littéraires qui s'y déploient. Philosophie et philologie en sortent toutes deux gagnantes : tout à la fois le « genre » même de la philosophie ou, de façon générale, son écriture, cesse de passer sous silence et d'aller de soi – une véritable poétique de la philosophie est révélée, assumée et rendue à son inachèvement –, tandis que la généralisation de la réflexion transcendantale disqualifie les mauvaises habitudes de la philologie, c'est-à-dire sa manière récurrente d'hypostasier les styles, les genres ou les époques. Ces dernières doivent désormais entrer en résonance de façon dynamique en raison de leur enracinement dans un même pouvoir d'autoréflexion critique. L'interprétation, et non plus la loi rigide et naturalisante de la simple succession des époques, guide le poète et l'oriente dans l'histoire.

Oser l'alliance de la poésie et de la philosophie, sœurs jumelles mais rivales depuis l'Antiquité, et oser intégrer à cette alliance la critique et la traduction de l'une et l'autre, les Allemands sont bien les seuls à le faire en Europe. Et si Novalis se dit « convaincu que le Shakespeare allemand est maintenant meilleur que l'anglais »[8], c'est parce que le « penchant (*Hang*) au traduire »[9], voire la « pulsion (*Trieb*) au traduire »[10], n'est, de toutes les

8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*

nations européennes, irrépressible (*unwiederstehlich*) que pour les Allemands, comme elle l'était dans la culture romaine tardive. Seul le caractère de brassage permanent exigé par les Allemands, comme dans la Rome antique, explique Novalis, indique le caractère « très élevé »[11] de ce peuple. Or étant donné que la traduction de Schlegel se tient à l'opposé des traductions assimilatrices « à la française » – on se souvient de sa critique féroce –, il faut bien comprendre que si le Shakespeare allemand est meilleur que l'anglais, aux yeux de Novalis, c'est dans la mesure où l'étranger – Shakespeare l'Anglais – permet à la littérature allemande de se réfléchir et de se repotentialiser ou, suivant un syntagme très novalisien, de « s'élever à la puissance », au sens mathématique du terme.

Voilà pourquoi, dans la même lettre, Novalis définit justement la germanité (*Deutschheit*) par son cosmopolitisme (*Kosmopolitismus*). L'équation est limpide. Bien sûr, un tel cosmopolitisme ne cherche pas à nier la singularité de chaque œuvre ou de chaque langue, que l'on tente au contraire de promouvoir dans leurs différences, et c'est pourquoi il est « mélangé au plus vigoureux des individualismes »[12]. Il faut bien que les langues et les cultures ne se recouvrent pas pour que le cosmopolitisme se révèle, sans quoi il n'y aurait qu'une seule nation ou une seule langue, donc aucun brassage de significations multiples et aucune élévation spirituelle possible. La culture allemande n'est donc pas très élevée, en Europe, parce qu'elle serait la seule à révéler ou à extraire la « vérité » de Shakespeare, mais parce qu'elle est la seule, à ce jour, à croire que traduire Shakespeare *apporte* et *ajoute* du sens au texte anglais, bien qu'une partie de ce sens se perde

11. *Ibid.*
12. *Ibid.*

irrémédiablement. Mais surtout : si elle est comparable à la Rome antique, c'est parce que l'Allemagne romantique croit enrichir sa propre culture en plus de l'anglaise, à travers cette opération où se mêlent la perte, la réappropriation et la subversion, mais aussi l'« extranéisation ». En effet, la littérature allemande devient bien étrangère à elle-même à travers le Shakespeare d'August Wilhelm Schlegel : elle apprend quelque chose qu'elle ignorait de sa culture et de sa langue en même temps qu'elle s'ouvre sur le théâtre élisabéthain. Des possibles impensables se réalisent grâce à l'autre, à sa langue et à sa culture. Qu'une autre nation le fasse et elle passera elle aussi à la puissance. L'Allemagne romantique n'est puissante que dans la mesure où sa conception de la traduction comme d'un acte intrinsèquement *poiétique* (un mot tiré du grec *poiésis*, signifiant la création, la fabrication) lui permet littéralement de s'élargir et non de se refermer sur elle-même : « Pour nous seulement les traductions sont devenues des élargissements (*Erweiterungen*) »[13], précise significativement Novalis. Le nationalisme, on n'y insistera jamais assez, est entièrement absent du romantisme d'Iéna. Ce dernier critique justement le caractère « nationaliste » des traductions françaises, où l'étranger se dilue entièrement dans le propre et s'y rétrécit, là où le propre gagne à s'élargir dans l'étranger selon lui. Le nationalisme allemand naîtra plus tard, précisément lorsque Napoléon tentera de faire de l'Europe sa « propriété ». Mais restons à Iéna en 1797.

« Il faut de la moralité poétique et, en outre, un sacrifice du penchant, pour se soumettre à une véritable traduction »[14], ajoute encore Novalis avec beaucoup

13. *Ibid.*
14. *Ibid.*

de subtilité. En effet, le sacrifice du penchant (*Aufopferung der Neigung*) requis par le traducteur n'est pas un simple sacrifice (*Opferung*), en réalité, mais s'apparente aussi au dévouement. La traduction est vue ici comme une soumission au texte original, un exercice de fidélité capable de cette autocritique, de cette mise à distance des penchants naturels qui manque tant à la culture française de l'époque, *en même temps* qu'elle se montre paradoxalement dévouée à cette inclination elle-même. On doit pouvoir laisser s'exprimer les caractéristiques propres de sa pulsion à traduire *une fois celles-ci filtrées par l'acte de réflexion et la prise de conscience de soi*. L'*Aufopferung* indique astucieusement que l'on sacrifie son penchant pour mieux *y* sacrifier. Tel est l'équilibre difficile – entre fidélité et inclination à sa propre langue – auquel il faut se tenir afin d'enrichir sa culture grâce à la langue de l'autre.

S'il est acquis que toute traduction est poétique, encore faut-il reconnaître que toute poésie est traduction – c'était bien la conclusion de Novalis (*Am Ende ist alle Poësie Übersetzung*). En ce sens, la traduction d'August Wilhelm Schlegel aurait pour principal mérite de décupler la puissance poétique du texte de Shakespeare, qui était déjà en lui-même une traduction plus qu'un original. Cela ne va pas de soi et la mise en crise de l'auctorialité ouverte par les romantiques ne s'est pas vraiment achevée aujourd'hui. On connaît les « trois grandes tendances de l'époque » évoquées au fragment 216 de l'*Athenäum*. L'autocritique de la connaissance humaine, dans la *Critique* kantienne puis dans la *Doctrine de la science* de Fichte – où toutes les transcendances dans l'ordre constitutif de la raison reçoivent leur congé –, l'autocritique de l'histoire dans la Révolution française ensuite – où la monarchie et tout rapport de pouvoir prétendument naturel sont congédiés – et l'autocritique de la littérature dans le *Wilhelm Meister* de Goethe, lui-même pailleté de références à Shakespeare,

entraînent chacune dans son sillage l'autocritique du « je » écrivain. Il n'est nullement question, pour l'*Athenäum*, de prétendre qu'il n'y a pas d'auteur : lorsqu'ils sont tentés par des affirmations massives, les romantiques prennent un soin d'autant plus grand à les envelopper d'ironie, afin de reconduire toujours à une forme de tension irréductible qui seule fait loi pour eux. L'important réside ici : l'auteur est un créateur littéraire et une véritable individualité dans la mesure seulement où il est à la fois traducteur transcendantal et traducteur de l'histoire. Non qu'il hérite passivement de cette dernière, mais au contraire parce que son écriture peut en droit activer le rapport entre les genres, entremêler les styles et jouer avec les époques pour mieux agir sur la sienne, sans se référer à aucun canon préalable à l'exercice de sa propre réflexivité. De même, l'écrivain ne peut être un créateur littéraire que dans la mesure où il traduit dans sa réflexion singulière les règles ou lois générales et universelles de la création. À leur tour, ces lois constituent moins un canon qu'elles ne se voient construites, éprouvées, et déjà différenciées, dans la réappropriation singulière qu'en propose l'œuvre. L'histoire et le transcendantal coexistent ainsi de manière inédite et, comme le montre Denis Thouard, « le perspectivisme s'installe »[15]. S'il y a toujours un texte original au sens faible, l'original au sens fort s'en est allé rejoindre l'Antiquité : il est le mythe de l'œuvre qu'il nous faut toujours réécrire et inventer dans d'infinies traductions.

Mais il y avait encore un troisième temps de l'appréhension romantique d'une œuvre. Ce dernier est parfois discret ou implicite, sauf par exemple dans un

15. THOUARD (Denis), « Friedrich Schlegel, entre histoire de la poésie et critique de la philosophie », *Littérature*, 2000, n°120, p. 47.

texte comme *De l'impossibilité de comprendre*, paru dans la dernière livraison de l'*Athenäum*. Cependant, il est peut-être le plus important, au sens où il régule les deux premiers. Il s'agit de l'*imprévisibilité*, c'est-à-dire du point de passage entre les rives de la philosophie et de la philologie – l'on peut donc effectuer la traversée dans les deux sens (*übersetzen* signifie aussi bien traduire que passer d'une rive à l'autre). De quoi s'agit-il ? L'imprévu est l'imprévu de l'acte même – ou plutôt des effets de l'acte – de poétiser, ou encore de traduire. En traduisant l'histoire dans le langage universalisant du transcendantal, en traduisant le transcendantal dans la langue historique, ce que l'on gagne et ce que l'on perd en cours de route ne s'évalue pas tant dans l'œuvre elle-même que dans ses autres et ses « étrangers » : traductions, recensions ou commentaires. Plus fortement encore, l'imprévu se réfère à la manière dont l'œuvre *agit* à l'étranger si l'on peut dire. Il y a, dans le passage du propre à l'étranger, et de l'étranger au propre, un noyau qui est lui-même étranger à l'un et à l'autre : la non-compréhension, dont parlera Schleiermacher, mais peut-être plus fondamentalement encore l'*intraduisible,* que nous aurions tendance à appeler l'imprévu, toujours en avance sur les traductions que l'on doit en faire. Il est impossible de prévoir la manière dont une œuvre va être reçue par autrui, et ce, sur le plan transcendantal comme sur le plan historique. Il est impossible d'anticiper l'impact d'une œuvre tant sur son histoire que sur l'universalité poétique à laquelle elle croit contribuer. Ce qu'elle apporte à l'explicitation et à l'autocritique universelle de la création poétique ne peut être anticipé, puisque sa singularité la met par principe en décalage avec l'universel. Mais on ne peut pas davantage prévoir l'impact d'une œuvre sur sa réalité historique et sur d'autres réalités historiques – celles qui précèdent et qu'il faudra donc relire (ainsi de cette Antiquité à réécrire,

selon les romantiques) comme celles qui doivent encore advenir. Bref, si l'œuvre est à la fois transcendantale et historique, sa réception critique, par où elle se définit, l'est tout autant – et la surprise en est la manifestation même. Il y a ainsi un écart et une *inadéquation* entre le traducteur, le traduit et le lecteur, liés au caractère imprévisible des « effets » de cette rencontre multipolaire, c'est-à-dire à la manière, toujours surprenante pour chacune des parties, dont l'œuvre aura créé des effets dans le réel, aura agi sur les représentations et modifié le sens.

Dans le cadre du romantisme d'Iéna, il est vrai, pour être toujours en droit surprenant, l'écho de l'œuvre sur l'autre rive est souvent décevant aux oreilles du créateur-traducteur. Ainsi le jugement de Novalis dans sa lettre à Schlegel tombe-t-il comme un couperet : la recension du Shakespeare d'August Wilhelm a certainement été écrite par un homme bien intentionné (*ein gutmeynender Mensch*), « mais sa recension n'est vraiment pas de la poésie (*Seine Recension ist aber wahrhaftig keine Poësie*) »[16]. Il faudra encore trois années pour que Friedrich Schlegel reconnaisse, dans l'*Athenäum*, l'échec de cette gigantesque opération de traduction que fut le romantisme d'Iéna. Si la surprise est valorisée par les romantiques parce qu'elle empêche l'œuvre de devenir un système clos sur lui-même, cette imprévisibilité ne se nourrit pas moins principalement de la non-compréhension d'autrui. La totale adhésion de l'œuvre à sa critique, à sa traduction ou à sa recension ruinerait l'écart nécessaire à sa réflexivité. L'espace, même infime, qui sépare une œuvre de sa réception, décalage imprévisible et surprenant, se situe au cœur de la *poiésis*. Cependant, la non-compréhension d'autrui n'est pas toujours facilement acceptable, surtout

16. *WTB* (note 1), Bd. I, S. 648.

si, plutôt que de contribuer à l'aventure universelle de la traduction d'autrui, elle en freine le processus par son refus de jouer le jeu de l'œuvre multipolaire. Cette non-compréhension génère d'ailleurs des malentendus entre les romantiques eux-mêmes. Mais elle demeure essentielle. Si la compénétration de l'histoire et du transcendantal, de la lettre et de l'esprit, du Même et de l'Autre, était parfaite, l'œuvre serait incapable de se réfléchir. Elle a besoin, pour se réfléchir, de se nourrir des résistances de l'autre, et de la surprise de toutes ces rencontres imprévues qui *font* aussi l'œuvre.

Notre traduction ne saurait évidemment partager, même de loin, les prétentions inouïes des grandes traductions romantiques, du Shakespeare de Schlegel au *Don Quichotte* de Tieck en passant par le monumental Platon de Schleiermacher. Nous n'avons ni leur *maestria* ni leurs inégalables compétences philologiques. On espère toutefois qu'un peu de l'esprit de la lettre à August Wilhelm Schlegel se reflète dans la présente entreprise. Ainsi, nous insisterons plutôt sur une caractéristique de notre traduction, qui nous permet de la qualifier au moins par la négative : son refus, plus modeste et plus réalisable, de rétrécir la langue de Novalis. Que voulons-nous dire ? Au-delà des traductions historiques évoquées plus haut, une certaine manière de se réapproprier les textes de Novalis a vu le jour en France dans la seconde moitié du siècle dernier (plutôt chez les théoriciens cette fois) – manière qui s'apparente pour nous à un rétrécissement auquel il faut être attentif.

Certains des plus fins lecteurs du premier romantisme allemand sont souvent passés à côté de la dialectique subtile qui se noue, à Iéna, entre le transcendantal et l'histoire, lestée ou régulée par la surprise. Le cosmopolitisme, le goût pour la langue de l'autre en sa matérialité même, et

l'irruption d'une recension imprévue dans le champ de la création d'une œuvre prennent alors un sens fortement équivoque chez ces auteurs. En effet, de telles lectures sont souvent « hyper-transcendantalisantes », d'une certaine façon, ou en tout cas extrêmement formalistes : proposant une conception somme toute bien étroite de ce que Fichte entendait par choc (*Anstoss*), et dont les romantiques sont bel et bien les héritiers, la langue de l'étranger, celle qui « heurte » la langue propre, s'apparente ici indirectement à un obstacle à éliminer. Les romantiques aspireraient à une Œuvre totale, qui adhérerait absolument à elle-même dans une autoréflexion à ce point raffinée que celui qui n'y est pas inclus en est tout simplement exclu. Ces lectures du romantisme ne manquent pas de critiquer le même romantisme, après avoir reconnu leur dette profonde à son égard. Même un commentaire aussi engageant que celui d'Antoine Berman, pourtant particulièrement attentif à l'historicité, ne peut s'empêcher de critiquer le « *principe de la traduisibilité de tout en tout* »[17], à ce point ouvert à l'autre qu'il se ferme en fin de compte sur sa « propriété » absolue, enfin conquise. Élevée au rang d'œuvre de manière inédite, la traduction perdrait quand même quelque chose au change : on ne lui reconnaîtrait plus sa différence avec la critique (ce qui est exact pour Novalis) puisque toute écriture devrait concourir à l'Idée de l'œuvre à ce point accomplie dans sa pure réflexivité qu'elle en devient monologique (ce qui nous semble bien plus discutable). Le projet de l'*Athenäum* se retournerait dans une certaine mesure contre lui-même. Piégés par leur totale ouverture et leurs exigences multilatérales de traductions, le caractère prosaïque du rapport au monde et la matière même

17. Berman (Antoine) (note 4), p. 132.

de la langue d'autrui passeraient à la trappe, engloutis dans l'Œuvre partout égale à elle-même, ses critiques et traductions se présentant intrinsèquement comme ses propres assonances. Du moins sont-elles qualifiées en fonction de leur unique capacité à rencontrer l'Idée même de l'œuvre. Contrairement à l'idéal goethéen de la traduction, le modèle romantique ne serait pas, du moins ultimement, au service du dialogue interculturel, puisqu'il viserait d'abord la création d'un « absolu littéraire », pour reprendre une formule aujourd'hui canonique[18]. Ce caractère monologique critiqué par le traductologue était déjà reconnu par de nombreux commentateurs, parmi lesquels Blanchot, Lacoue-Labarthe et Nancy. Berman clive alors le romantisme allemand : d'un côté, Novalis et Friedrich Schlegel, les hyper-spéculatifs monologiques, de l'autre, August Wilhelm Schlegel et Schleiermacher, qui se montrent capables d'autonomiser dans une certaine mesure la critique de la traduction, et soutiennent cette dernière par des théories et des pratiques concrètes et spécifiques, faisant droit à la langue en sa matérialité. Pour nous, le romantisme d'Iéna est riche des différentes perspectives qu'abrite l'*Athenäum* et les deux derniers auteurs en font bien partie à part entière. En outre, c'est une fois encore le caractère prosaïque de la pensée de Novalis, son attention à la matière mais aussi au contenu des opérations de traduction qui se font alors oublier[19]. Novalis, dont le modèle absolu, selon Berman, serait la

18. LACOUE-LABARTHE (Philippe) et NANCY (Jean-Luc), *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

19. À cet égard, d'ailleurs, Novalis aurait probablement éprouvé moins de difficulté que son correspondant à rendre le vulgaire ou l'obscène de Shakespeare, dont tous les romantiques reconnaissent pourtant qu'il est couplé de manière grandiose au noble, comme le populaire à l'universel, et que de là vient sa puissance.

musique, apparaît comme un formaliste pur. Pour cette raison, il ferait l'impasse sur la matérialité de la langue, déclassée au profit du pur « parler » de l'œuvre. Voilà qui nous ramène aux textes que l'on va lire : les *Disciples* ou les *Hymnes* tenteraient, à en croire cette interprétation, de rejoindre un tel parler désincarné et monologique, épuisé dans sa quête de – ou dans son identification à – l'absolu. Cette lecture a de sérieuses limites, qui transparaissent brutalement au détour de l'une ou l'autre phrase. Ainsi, rapprochant les formalismes romantique et mallarméen, Berman précise que « l'*ironie* est l'un des moyens imaginés par les Romantiques pour élever l'œuvre au-dessus de sa finitude »[20]. En réalité, l'ironie est biface : réfléchissant l'œuvre, elle la potentialise et l'infinitise dans l'exacte mesure où elle la ramène à sa condition spatio-temporelle et à ses limites linguistiques.

D'une certaine façon, tout dépend de l'interprétation que l'on voudra faire de ce jugement : « *Seine Recension ist aber wahrhaftig keine Poësie* ». Bien sûr, le jeune romantique souligne ici une forme de ratage, d'ailleurs secrètement à charge de chacun des protagonistes. Le destinataire n'a pas été assez secoué par la puissance poétique de l'œuvre pour y répondre poétiquement. L'auteur, et avec lui autrui puis le monde lui-même, échoueraient alors à atteindre l'Idée de l'œuvre, et de là naîtraient les polémiques et les railleries contre les romantiques ou alimentées par eux, l'échec étant de toute façon collectif. Mais il faut aussi entendre l'enthousiasme du constat novalisien. Se manifeste ici une forme d'engagement pour l'erreur et d'adhésion à l'imprévu qui, pour apparaître presque insouciante, n'a en fait rien d'une nostalgie d'absolutisme littéraire. C'est délibérément, après tout,

20. Berman (Antoine) (note 4), p. 160.

que les romantiques rompent avec l'idéal *aufklärerisch* d'un langage « hyper-pédagogique », parfaitement transparent au locuteur et au destinataire, et de ce point de vue, ils savent à quoi s'en tenir – entendons : ils savent que la surprise vient toujours concurrencer leurs prévisions, et qu'elle est indispensable à l'œuvre romantique. Cette notion d'imprévisibilité explique aussi l'intérêt appuyé de Novalis pour le hasard et la contingence. Or, c'est bien sur le sol de la langue naturelle, et plus précisément dans les *usages* multiples de celle-ci, que se formulent les traductions et leurs surprenantes recensions. Certes, l'intérêt appuyé de Novalis pour les langages formels semble indiquer un moyen de rédimer ces contingences matérielles. Mais l'on n'a pas assez prêté attention au fait que les langages formels *sont eux-mêmes naturels* pour Novalis. La « différence abismale » et « ontologique »[21] que la majorité des commentateurs en France croit déceler, depuis Heidegger, entre le langage de nature et le langage poétique, dans le romantisme d'Iéna, nous semble d'abord liée à la manière dont la littérature moderne et sa théorie ont hérité de la crise romantique, que ce soit en France (dès Mallarmé) ou en Allemagne (dans la lecture de Benjamin). Plus tard, tout un ascétisme postmoderne se réappropriera l'idée prétendument romantique d'après laquelle « plus l'on s'éloigne du naturel, plus l'on se rapproche du noyau poétique absolu »[22], comme l'écrit Berman, qui cherche d'ailleurs à se distancier de cet héritage qu'il reconnaît fascinant. Les traductions, les recensions, les commentaires n'auraient, précise-t-il encore, qu'une seule vertu pour les romantiques :

21. *Ibid.*, p. 147.
22. *Ibid.*, p. 173.

permettre à l'œuvre de s'éloigner « de sa pesanteur finie »[23]. Est-ce si sûr ?

Achevant sa lettre, Novalis avoue sur un ton joyeux et enlevé qu'il a entre-temps lu Sophocle et Shakespeare à tour de rôle, « l'un et l'autre dans les mauvaises traductions »[24]. La « pulsion au langage » (*Sprachtrieb*)[25] évoquée dans le *Monologue*, semble pouvoir se passer, lorsqu'elle a faim, d'une nourriture trop raffinée. Et pour cause : pour pouvoir revenir vers soi, le langage intransitif doit nécessairement rencontrer l'autre et entrer dans la transitivité du rapport au monde. Cet autre, qu'il soit minéral, végétal, animal ou humain, est lui aussi langage. C'est l'une des spécificités de la logologie novalisienne par rapport aux frères Schlegel, et cela n'est pas pour simplifier les choses. En effet, « l'Univers aussi *parle* – tout parle – langues infinies »[26]. Ainsi, les formules mathématiques, tout comme le « plan des choses » (*Grundriß der Dinge*)[27] évoqué dans le *Monologue*, se constituent de signes qui parlent. Mais justement : ce plan des choses ne cesse de captiver pour lui-même le jeune géologue et ingénieur des Mines, qui plonge en lui pour en déchiffrer le langage inconnu, pleinement matériel et « naturel ». Tous les signes du monde ne se désignent réflexivement *comme signes* que d'interagir les uns avec les autres transitivement, en acceptant pleinement leur condition chosale. Voilà pourquoi même les formules mathématiques, réputées strictement idéelles, sont encore « des membres de la

23. *Ibid.*, p. 172.
24. *WTB* (note 1), Bd. I, S. 649.
25. *Ibid.*, Bd. II, S. 439.
26. *Ibid.*, Bd. II, S. 500.
27. *Ibid.*, Bd. II, S. 438.

nature » (*Glieder der Natur*)[28] d'après le *Monologue*. La langue populaire est déjà poétique, *de même que la langue du poète continue d'appartenir à la nature*, pour Novalis, qui valorise justement le « bavardage » (*Schwatzen*)[29] pour son affinité avec les mathématiques ou la musique. Le langage romantique n'est peut-être pas cette quête d'une « pure signifiance vide »[30], tant proclamée au XXe siècle, car de celle-ci l'étranger, l'imprévu et la rugosité du monde prennent définitivement congé. Or nous ne croyons pas qu'il en aille ainsi. Rabattre l'intérêt de Novalis pour le bavardage ou la musique à sa prétendue fascination pour la pure Forme du langage nous semble excessif. On manque alors ce qui constitue le principal intérêt du langage – des langages – aux yeux de Novalis, à savoir sa production d'effet dans la réalité, qui échappe par définition à la Forme immobile, contemplant éternellement son propre reflet. Il note ainsi :

> Nous ne connaissons quelque chose que dans la mesure où nous pouvons l'*exprimer* – c'est-à-dire le *faire*. Plus nous sommes en mesure de *produire* et d'*exécuter* une chose jusqu'au bout et de manière diverse, mieux nous la *savons* – Nous la savons parfaitement quand nous pouvons la susciter partout et la *communiquer* de toutes les manières possibles – et que nous pouvons produire en chaque organe une *expression* individuelle de celle-ci[31].

Exprimer, c'est produire. Et si chaque organe doit résonner de cette production – en ce sens universelle –, c'est dans la mesure où il en *traduit* le sens pour son propre compte, dans la mesure où il l'exprime individuellement.

28. *Ibid.*
29. *Ibid.*
30. Berman (Antoine) (note 4), p. 149.
31. *WTB* (note 1), Bd. II, S. 378.

Dans la Forme pure du langage, règne de la signifiance vide, rien ne se crée, rien ne se perd, mais rien ne se transforme non plus. Or, initiant une pensée qu'il nomme « idéalisme magique », Novalis valorise à dessein les opérations magiques de transformation et de création de nouveauté – opérations inhérentes aux langages quels qu'ils soient. Novalis est moins fasciné par l'indifférence du langage que par ses multiples différenciations empiriques dans le réel et comme réel. S'il n'en était pas ainsi, la surprise liée à la réception d'une œuvre dans la langue et la culture de l'autre serait un simple obstacle à la quête d'une signifiance évidée de toute sa transitivité. Une pierre d'attente de l'absolu, un leurre. Or c'est dans le fait d'être simultanément autoréférentiel *et* référentiel que les langues parlées par ces « mille natures »[32] qui conversent dans les *Disciples à Saïs* puisent leur force.

III

Les réflexions et considérations qui précèdent précisent indirectement la manière dont nous avons conçu cette traduction. Nous n'avons ni raffiné ni aéré la langue de Novalis ; nous avons tenté d'en épouser les ondes, en la laissant nous conduire là où elle veut aller, chargée de toute sa « matière » et de toutes ses sonorités. Nous n'avons pas non plus renoncé à l'effet « latinisant » induit *de facto* par le français. Ce serait contraire à toute la théorie romantique de la traduction. Le principal réside ici : nous avons tenté de faire en sorte qu'une certaine densité germanique puisse résonner dans notre français, et non s'y voir diluée. En général, la langue de Novalis est

32. *Ibid.*, Bd. I, S. 218.

très condensée, par moments elle est même franchement épaisse : polysémique, transgénérique, lourde de multiples influences, elle crée des contrastes fulgurants sans jamais se libérer vraiment d'une forme d'opacité tellurique, en phase avec les préoccupations spéculatives du poète-savant. Comment une telle opacité peut-elle être présentée pour elle-même ?

S'il n'est pas dans l'intention de cet avant-propos d'analyser les vers et la prose qu'on va lire, rappelons que Novalis se tient au carrefour de courants de pensée très divers, dont chacun d'entre eux laisse une empreinte sur les trois textes édités ici. Citons entre autres la philosophie transcendantale de Kant, de Reinhold et de Fichte, la combinatoire de Lulle, de Leibniz et de Hindenburg, l'esthétique et la poésie de Schiller, le roman de formation goethéen, la médecine de John Brown, la philosophie de la nature de Ritter et de Schelling, les théories géologiques d'Abraham Gottlob Werner, les œuvres littéraires de Shakespeare – dans la traduction de Schlegel, donc –, mais aussi d'Edward Young, et enfin les sources néoplatoniciennes : Plotin, Maître Eckhart, Paracelse, Jakob Böhme, Hemsterhuis.

Plusieurs fils rouges relient ces influences les unes aux autres, à commencer par l'importance qu'elles accordent chacune à sa manière à la *vie sensible* sous toutes ses formes, que le néoplatonisme, après le *Sophiste* de Platon, caractérise comme le monde de l'*image*. La vision ou, à la suite de Kant et de Reinhold, la représentation, décuple la force des affects chez Novalis, pour lequel « tout doit (*soll*) sortir de nous et devenir visible (*sichtbar*) »[33], comme il le note dans le *Brouillon général*. Le pâtir ne doit pas tant se libérer de l'image qu'il

33. *Ibid.*, Bd. II, S. 484.

ne doit se coordonner à l'épreuve du visible. Peut-être gagne-t-on à prendre un peu de distance par rapport au Novalis « mystique de l'invisible », si apprécié en France à la suite des traductions incriminées au début de cette introduction – mais aussi en partie à cause de Ludwig Tieck, on a tendance à l'oublier. Récemment, Olivier Schefer a rappelé le rôle considérable que le portrait de Novalis, esquissé par Tieck dans sa préface à la troisième édition des Œuvres (1815), a joué à cet égard. Les romantiques allemands se piègent eux-mêmes d'autant plus volontiers qu'ils maîtrisent, pour leur part, l'art de l'ironie et jouent délibérément sur l'articulation du propre et de l'étranger. Surtout : ils ne se font portraitistes de leurs amis qu'en se plaisant à rendre tendancieuses – voire très orientées – les traductions que sont déjà des portraits. Les « tendances » : voilà un terme éminemment romantique. Tieck, l'un des plus géniaux conteurs romantiques, celui dont l'imaginaire fabuleux a nourri l'Allemagne de nouveaux mythes, est le premier responsable du « mythe Novalis »[34], à l'origine d'une certaine « tendance » postromantique. Ami proche de Novalis à partir de 1799, Tieck est le premier à faire de Sophie von Kühn le cœur irradiant de la vie et de la poésie de Novalis, laissant quasiment dans l'ombre le philosophe et le scientifique tout comme nombre d'aspects originaux de sa création littéraire. L'amour mystique avec la bien-aimée disparue apparaît chez lui comme la seule et unique préoccupation de Novalis. Mais Sophie était déjà morte lorsque Tieck devient intime de Novalis, et sa description de la beauté supraterrestre, de la grâce de la jeune fiancée, de son visage transfiguré – qu'on se plaît bientôt à rapprocher

34. Schefer (Olivier), *Poésie de l'infini. Novalis et la question esthétique*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 19-30.

du célèbre portrait de Novalis lui-même – nous ramène en fait au plus près de certains personnages des contes de Tieck… Quand on sait l'énergie déployée tant par Novalis que par Tieck pour penser la vie comme un conte, cette relecture de la vie du premier apparaît un peu comme un ultime clin d'œil, mélancolique, de Tieck à l'ami disparu, et désormais vraiment invisible. « Un peu dans la tradition italienne des *Vite*, celles de Bellori et de Vasari en particulier, Tieck entreprend de raconter la vie du poète dans un but hagiographique »[35], explique ainsi Olivier Schefer. L'image populaire de Novalis, oserons-nous écrire, est lointainement issue d'un « conte » de Tieck. Cela ne signifie pas que l'amour passe au second plan chez Novalis, ni que son rapport à la fiancée perdue n'imprègne pas certains de ses écrits – au contraire. Seulement, il faut utiliser la biographie de Tieck comme une recension à la fois critique et complaisante de Novalis, un lieu où la vie du poète se voit réfléchie et orientée par une amitié que la mort a interrompue trop tôt. Avec Tieck, la disparition effective du poète comme de sa fiancée et leur absence à jamais se voient élevées à la puissance dans l'œuvre de Novalis. Dès lors, foncer tête baissée dans le portrait d'un Novalis éthéré, voire dématérialisé, comme on l'a fait sans discontinuer pendant près de deux siècles, en particulier en France sous l'impulsion d'Armel Guerne, c'est manquer de la prudence à laquelle le premier romantisme allemand nous invite pourtant lui-même – pour peu qu'on sache décrypter les signes qu'il nous donne. Dans un poème écrit peu de temps avant sa mort, intitulé et dédié *À Tieck*, et publié par le dédicataire dès 1802, Novalis s'adressait ainsi à lui :

35. Schefer (Olivier), *Novalis*, Paris, Le Félin, 2011, p. 18.

Dieu soit avec toi, va et lave-toi
Les yeux avec la rosée du matin,
Sois fidèle au Livre et à mes cendres,
Et baigne-toi dans le bleu éternel[36].

Le projet des *Hymnes à la nuit* (*Hymnen an die Nacht*) commence vraisemblablement dans le sillage de l'expérience fameuse du 13 mai 1797 auprès de la tombe de Sophie von Kühn à Grüningen. Le troisième hymne, en effet, reprend des phrases entières tirées du *Journal intime* (commencé après la mort de la fiancée) et relatives au 13 mai. Le texte ne prend toutefois forme qu'en 1800, lorsque Novalis annonce à Friedrich Schlegel, dans sa lettre du 31 janvier, l'imminence de son envoi d'un « long poème »[37]. Celui-ci paraît dans le dernier numéro de l'*Athenäum* sous l'appellation qu'on lui connaît, bien que Novalis se soit laissé tenter – c'est ce que nous apprend sa correspondance – par un titre plus sobre (*La Nuit* ou *À la nuit*), finalement non retenu par Schleiermacher, secrétaire de rédaction de la revue à Berlin, ou par Friedrich Schlegel lui-même. Cette version du texte, parue du vivant de Novalis, est la plus fameuse. Elle était, jusqu'à la présente édition, la seule traduite en français. Il y a peu de différences majeures entre cette version de l'*Athenäum* et la version manuscrite, que nous donnons également à lire, si ce n'est que la version manuscrite est entièrement versifiée, alternant vers libres et vers rimés. La version de l'*Athenäum*, pour sa part, se caractérise par l'alternance de prose – qui est la réécriture des vers libres de la version manuscrite – et de vers rimés.

Le texte se présente comme une succession de six hymnes. Il exerce une fascination inédite sur le lecteur,

36. *WTB* (note 1), Bd. I, S.138.
37. *Ibid.*, Bd. I, S. 727.

sans doute en raison des multiples « alternances » qui s'y chevauchent. Tout d'abord, vers et prose apparaissent et disparaissent, parfois à l'intérieur d'un même poème mais aussi entre les poèmes, comme une oscillation, voire une palpitation du cœur (*Gemüt*) romantique. Même dans les hymnes écrits uniquement en prose, on ressent une sorte de balancement qu'il nous fallait rendre : le flux et le reflux des marées, l'éloignement de la mer découvrant la mélancolie et la sécheresse des dunes, sa montée assiégeant le poète d'angoisse ou le sublimant d'extase. De nombreuses traces de la mystique rhénane, en particulier du néoplatonicien Jakob Böhme, sont exacerbées par le mouvement des marées : le poète désire « couler en larmes de rosée » pour se confondre à la cendre, ou, dans la version manuscrite, « couler sur l'autel de la nuit ». La dissolution rhénane de la subjectivité est renforcée ici par la liquidité même de la subjectivité tout comme des éléments nocturnes.

Dans une lettre à August Wilhelm Schlegel du 12 janvier 1798, passionnante d'enthousiasme, Novalis évoque des questions de rythme, d'élégance, de style, et compare la prose à un « courant (*Strom*) »[38], surgissant dans une forme d'« abondance (*Überfluß*) »[39], dont les membres épars sont reliés par une « cohésion *fluide/coulante* » (*fließende Cohaesion*)[40]. La poésie (versifiée) est elle aussi « liquide » (*flüssig*)[41], précise l'auteur, mais elle est pour sa part comparable à « une mer éternellement silencieuse, qui se brise seulement à la surface en milliers de vagues arbitraires. Si la poésie veut s'élargir, elle ne

38. *Ibid.*, Bd. I, S. 656.
39. *Ibid.*
40. *Ibid.*
41. *Ibid.*

peut le faire qu'en tant qu'elle se limite »[42]. Écrite dans le contexte de sa formation à Freiberg et des *Disciples à Saïs*, cette lettre entremêle les idées neptunistes de Werner, promoteur de la théorie de l'océan primordial, à la poétique mais aussi à toute la théorie romantique de la traduction. On se souvient en effet de la notion d'élargissement : élargir le sens produit par toute activité capable de rendre l'œuvre étrangère à elle-même en la réfléchissant implique immédiatement sa limitation, sa découpe, sa fixation dans une infinité de points mathématiques ou, ici, de « vagues arbitraires ». La versification traduit le rythme même du monde, le va-et-vient des marées, portant et promouvant – sans s'y confondre – de multiples vagues singulières et irréductibles les unes aux autres : les rimes. En citant abondamment Novalis dans *L'Eau et les rêves*, Bachelard ne s'y est pas trompé : le caractère liquide de l'écriture poétique est un trait saillant des *Hymnes à la nuit*, puisqu'il est question d'eux ici, mais aussi des *Disciples à Saïs* ou de *Heinrich von Ofterdingen*.

Dans les *Hymnes*, l'alternance océanique de vers et de prose abrite d'autres alternances, et celles-ci bousculent les catégories du classicisme. Au lieu de chanter l'idéal classique en vers, par exemple, Novalis le déploie dans une narration en prose, tandis que des vers raffinés évoquent le paganisme. De même, l'alternance du haut et du bas a une portée métaphysique inédite, et sans doute Novalis commence-t-il à dessein par le bas. Les traductions françaises ont souvent évité de rendre le « *nieder* », qui précise pourtant la direction de plus d'un regard chez Novalis. L'on n'aperçoit la Terre promise, au dixième des *Chants spirituels*, qu'en regardant « vers le bas ». De même,

42. *Ibid.*

les *Hymnes* nous engagent plus d'une fois à plonger dans ces « entrailles de la Terre » décisives pour l'œuvre et la vie du jeune géologue, qui ne se lasse pas de les érotiser, les confondant aux entrailles de la bien-aimée ou du divin lui-même. Or il existe dans les *Hymnes* une surprenante identité entre ces entrailles et le firmament, c'est-à-dire entre le bas et le haut. Du moins Novalis découvre-t-il des « passages souterrains » entre les deux. L'identité entre le bas, c'est-à-dire le noir du caveau où est enterrée Sophie, dans le troisième *Hymne*, et le haut, autrement dit le noir d'une nuit qui tombe tout à coup, est saisissante : le poète révèle ici avec fulgurance le chemin qui mène du centre de la Terre au cosmos infini. Le « céleste », bien sûr très présent dans ces poèmes, et souvent assimilé au divin par reste de classicisme, ne rédime plus la noirceur terrestre ; l'un et l'autre apparaissent complémentaires. Le haut et le bas perdent toute différence qualitative : l'héritage combiné de la physique moderne et de la mystique néoplatonicienne est ici flagrant. Le haut pourra d'ailleurs surgir par le bas, puisque c'est de prendre sa source dans les entrailles ténébreuses du tertre, dans le premier poème, que l'onde nous ramène au ciel de la nuit. L'opacité du terrestre ne contredit plus en rien l'éther céleste, comme dans la tradition médiévale : le ciel et la terre se partagent de façon splendide l'épaisseur du visible. La première strophe du dernier *Hymne* ne dit rien d'autre, décuplant encore la *vitesse* du voyage : « Descendre dans les entrailles de la terre » permet d'« aborder au rivage céleste » sans plus attendre.

Moins d'un mois avant l'expérience du cimetière, Novalis passe au moins une soirée en compagnie des *Night Thoughts* (publiées au cours des années 1740) d'Edward Young, un préromantique anglais dont la poésie sombre eut un succès considérable dans toute l'Europe. Avec d'autres, comme Thomas Gray, Young popularise une forme de poésie nocturne, dans laquelle

le cimetière apparaît comme l'environnement le plus propice aux élans mélancoliques du cœur. Il est cependant difficile de mesurer le poids de cette influence, les *Night Thoughts* ayant seulement été « feuilletées (*geblättert*) »[43] par Novalis. L'influence de Shakespeare est à la fois certaine historiographiquement et plus puissante. On sait l'effervescence romantique autour des traductions révolutionnaires d'August Wilhelm Schlegel, et l'on sait aussi que Novalis lit *Roméo et Juliette*, ainsi que *Le Songe d'une nuit d'été* en ce mois de mai 1797. Dans son journal intime, l'expérience mystique du 13 mai est immédiatement précédée par la lecture enthousiaste de Shakespeare. Il conclut le récit de cette journée en précisant, après avoir relaté l'expérience du cimetière, que Shakespeare lui a donné beaucoup à penser. Le théâtre le plus nocturne du dramaturge anglais communique ses déchirures à la vigoureuse imagination de Novalis, renforcée encore par l'expérience du deuil. Cette lecture lui ouvre les portes d'une vision de la fiancée morte, vision incompréhensible et intraduisible, mais bel et bien présente en tant qu'image – certainement pas invisible –, et dont Novalis attend d'une certaine manière qu'elle dépasse l'aporie shakespearienne, le ratage ou l'incommunicabilité par laquelle et à cause de laquelle meurent Roméo et Juliette. Le retour de la morte comme vision indique un dépassement non pas de la mort, mais de la continuité du sens qui encadre les règles habituelles de la communication dont, malgré leurs efforts et leur lutte contre le monde commun, les amants shakespeariens restent au fond prisonniers jusqu'au bout[44].

43. *Ibid.*, Bd. I, S. 458.

44. Que l'on nous permette de renvoyer ici à notre article : DUMONT (Augustin), « Angoisse et extase de l'image transcendantale dans les

Ce troisième hymne, l'*Urhymne* comme on a pu l'écrire[45], ne résume toutefois pas l'œuvre en son ensemble. Car cette dernière est également marquée par la *Théogonie* d'Hésiode et le poème de Schiller sur *Les Dieux de la Grèce*, mais aussi par certains passages de *La Loge invisible* de Jean Paul, selon Gerhard Schulz et Olivier Schefer[46], passages qui s'apparentent d'ailleurs aussi à des « visions » largement oniriques. De multiples influences littéraires ont donc médiatisé la construction même de l'expérience mystique du jeune poète. Les *Hymnes* se présentent en fait comme un parcours dynamique où l'acceptation de la nuit et la volonté d'assombrir le monde diurne dialoguent subtilement avec la lumière, à laquelle l'on ne renonce pas à proprement parler. C'est là encore une alternance, proche de celle qui se dessine aussi, en filigrane, entre l'éternité de la nuit, où toute signification instituée est absorbée, digérée et transfigurée, et l'historicité même du sens, son caractère diurne. On repère cette dernière dans les trois derniers hymnes, où une véritable « narration » en continu, empruntant à Hésiode autant qu'au christianisme, donne le change à des passages en vers magnifiquement ciselés.

La rédaction des *Chants spirituels* (*Geistliche Lieder*) remonte vraisemblablement à la fin de l'année 1799, dans la foulée des *Hymnes à la nuit*. Elle s'inscrit dans le contexte des *Discours sur la religion* de Schleiermacher, lus avec attention par Novalis, qui pensait dédier ses *Chants* à leur auteur. Leur écriture suit également de près la conférence fameuse sur *La Chrétienté ou l'Europe*,

---

Hymnes à la nuit, ou Shakespeare à l'épreuve de Novalis », *Études germaniques*, 2011, 3, p. 623-660.

45. Schefer (Olivier) (note 35), p. 232.

46. *Ibid.*, p. 234.

conspuée par Schelling et Goethe, gentiment raillée par Tieck, critiquée par les frères Schlegel, et finalement refusée par l'*Athenäum*. Pourtant plus subtil qu'on l'a longtemps cru, à certains égards ironique et certainement pas à prendre au pied de la lettre (la fascination protestante pour la lettre y est d'ailleurs critiquée), ce bref exposé a souvent été perçu comme signe du caractère réactionnaire du romantisme, noyautant sa dimension parallèlement révolutionnaire. Sans discuter ce texte ici, précisons simplement qu'il ne représente nul tournant particulier dans la trajectoire du poète. Son œuvre, en effet, se situe depuis le début au carrefour d'influences religieuses complexes, alliant notamment un certain goût pour le paganisme (manifeste dans les contes), ou pour ce panthéisme « de méthode », pourrait-on dire, propre à la *Naturphilosophie* de l'époque, et l'enseignement d'une Église protestante rigide et austère : la secte des Frères moraves du comte Zinzendorf. L'objectif de ce dernier était de surmonter la fracture de l'Europe consécutive à la Réforme en contribuant à la fondation d'une Église catholique rénovée. L'accusation d'« hyper-catholicisme », souvent réitérée à l'encontre de *La Chrétienté ou l'Europe*, trouve ici son origine. Pour autant, si la secte des Frères Moraves marque l'éducation du poète et contribue au caractère élevé de ses exigences morales, il n'en a pas moins mis entre elle et lui autant de distance qu'entre lui et son père, dont le fanatisme religieux et le quasi-délire expiatoire ont plus d'une fois compliqué leur relation. Novalis se tient en réalité à distance de toutes les fascinations ; son inspiration religieuse est toujours, discrètement ou plus explicitement, objectivée par la création poétique et médiatisée par la réflexion métaphysique. D'ailleurs, la lame de fond véritable de la pensée religieuse de Novalis réside selon nous dans son héritage assumé du néoplatonisme, et notamment de

ses formulations chrétiennes. Il est en effet marqué, de manière cette fois tout à fait singulière et décisive, par la mystique rhénane, en particulier la figure de Jakob Böhme. De sorte que s'il se trouve en rupture avec la plupart des pratiques institutionnelles du christianisme de son temps, comme d'ailleurs ses condisciples de l'*Athenäum*, s'il n'a pas d'affinités doctrinales véritablement insistantes avec tel ou tel courant, Novalis ne tourne jamais le dos à la question de la croyance ou de la spiritualité en général, qui le tourmente et le stimule. Bien sûr, le cadre historique de ces méditations sur la croyance demeure la religion chrétienne, dont Novalis absorbe des aspects christologiques – qui alimentent sa réflexion sur la chair et la corporalité en général – tout en mobilisant à intervalles très réguliers la figure de la Vierge – mise en parallèle, de façon éminemment « païenne » d'ailleurs, avec Sophie (quand celle-ci ne s'apparente pas au Christ). La Vierge complète et nourrit nombre de ses réflexions sur la vision, le voile, l'opacité, la transparence, le caché, le découvert, etc.

Les quinze *Chants spirituels* qu'on va lire n'ont été publiés qu'à titre posthume (ils n'ont donc pas paru dans l'*Athenäum*, même partiellement, contrairement à ce qu'indique Armel Guerne dans son avant-propos)[47]. Ces poèmes *se présentent* comme de véritables cantiques de messe, mais ils ne se voulaient pas nécessairement des pièces liturgiques à proprement parler. Jusqu'à Guerne, il est vrai, ces textes ont été perçus comme tels, au point qu'ici ce serait « le prêtre qui demande au poète de lui prêter ses armes »[48]. On a lu ainsi les *Chants* comme s'ils constituaient un cycle cohérent, chaque cantique

47. *Cf.* Guerne (Armel) (note 2), p. 146.
48. *Ibid.*, p. 145.

devant être rapporté à une fête de l'année liturgique, de l'Avent à la Pentecôte. Il est vrai que, de la Cène à la transsubstantiation et à l'eucharistie, les principaux motifs liturgiques apparaissent dans ces poèmes. Toutefois, la critique actuelle tend plutôt à déconstruire l'idée d'une cyclicité liturgique des *Lieder*[49], laquelle résulte vraisemblablement d'une surinterprétation des thèmes. En réalité, les chants sont plutôt hétérogènes les uns aux autres et Novalis les vivait d'abord, semble-t-il, comme une création poétique, délibérément religieuse, mais formellement libre. C'est aussi comme cela que l'entendait Friedrich Schlegel, subjugué par leur beauté. On retrouve d'ailleurs en eux certains motifs néoplatoniciens (par exemple l'Un) et nombre d'éléments poétiques proprement novalisiens, à vrai dire irréductibles au « genre » du choral luthérien : érotisme des corps, jouissance de la nourriture, sensualisme, caractère quasi organique de la vie spirituelle, évocation des dieux païens au premier *Chant*, etc. Leur postérité est considérable puisqu'ils sont encore chantés aujourd'hui dans l'une ou l'autre église piétiste. Plusieurs d'entre eux ont par ailleurs été mis en musique, notamment par Franz Schubert. *Wenn ich ihn nur habe, Wenn alle untreu werden,* ainsi que *Ich sag'es jedem, dass er lebt* sont quelques-uns des chants popularisés par son interprétation.

Les *Disciples à Saïs* (*Die Lehrlinge zu Saïs*), enfin, s'inscrivent dans le contexte de la formation scientifique que Novalis reçoit à Freiberg à partir de 1798. Ce roman inachevé, paru lui aussi à titre posthume (dans l'édition de Schlegel et Tieck de 1802) se présente aux yeux de son auteur comme une œuvre autonome puis, le temps

49. *Cf.* Uerlings (Herbert), *Friedrich von Hardenberg, genannnt Novalis*, Stuttgart, J.B. Metzer Verlag, 1991, p. 250 et suiv. ; Schefer (Olivier) (note 35), p. 224.

passant, comme une étape dans la marche vers *Heinrich von Ofterdingen*. Également contemporain du *Brouillon général*, ce texte bruisse de multiples tonalités : des sciences naturelles à Schiller, en passant par le mysticisme, l'ésotérisme et le fichtéanisme, toutes ces racines semblent ici concourir à la construction poétique d'un devenir, associant subtilement le chemin et celui qui chemine. « Le disciple » et « La nature » sont les titres, respectivement, de la première partie (très courte) et de la seconde partie de ce récit. Commencé à la première personne du singulier, celui-ci met en scène la réalisation du disciple dans la nature, laquelle se réalise elle-même dans le disciple à partir de la seconde partie, où la voix du disciple se perd dans les voix, dans les langues parlées par les natures. L'influence de Schelling se fait ici sentir, mais elle est surtout formelle, car « les langues », en même temps qu'elles se prennent pour objet, s'intéressent moins aux structurations de l'être qu'à la réalité même qu'elles créent en confrontant les unes aux autres leurs paroles contradictoires. Tout le récit plonge dans ces vibrations du parler et de ses effets, et il le fait d'autant mieux qu'il se déploie à l'intérieur d'un cadre ésotérique accentuant la dimension de mystère et d'opacité de ce parler dont les résonances sont toutes verticales.

Inspiré notamment par *L'Image voilée de Saïs*, un poème de Schiller, Novalis met en scène une initiation de jeunes disciples aux mystères de la nature. Un maître énigmatique, en qui on reconnaît sans peine Werner, les pousse à se réaliser, c'est-à-dire en fait à apprendre à jouer avec les signes et les images du monde phénoménal, dont le fondement n'est pas tant le monde suprasensible que l'« hypersensible », à savoir cette Figure, cette « Image prodigieuse » (*Wunderbild*) que cache le voile d'Isis, au temple de Saïs. La déesse égyptienne incarne la vérité de l'apparence ou du monde sensible, et celle-ci doit se

comprendre comme l'Apparence de toutes les apparences, de même que la langue originaire (*Ursprache*), dont les voyageurs se disent en quête, à la fin du récit, s'apparente au langage intransitif du *Monologue* – lequel « se produit » dans les multiples langues de la matière. Or, comme l'indique le mythe réactivé par Schiller, nul disciple ne saurait soulever le voile d'Isis sans être foudroyé par sa vision – d'où d'ailleurs l'accent mis par l'esthétique schillérienne sur le respect des limites. Comme déjà dans les *Hymnes*, où le moi poétique transgresse les frontières entre le haut et le bas, mais aussi entre le jour et la nuit, et se heurte à une vision presque violemment incompréhensible, les *Disciples* mettent plutôt en scène, contre Schiller, la nécessité de soulever le voile d'Isis, donc de mourir à l'image et au sens pour mieux renaître à ce pur être-image primordial dont parlent Maître Eckhart et Jakob Böhme – une influence persistante qui, dans le roman, filtre à travers Fichte. Réflexif et transgénérique, le texte se met en abyme à plusieurs reprises : à travers la réflexion du moi dans la nature qu'opère le passage d'une partie à l'autre, dans le fameux conte de Hyacinthe et Rosenblüthchen où se réfléchit le sens de la formation des disciples à travers le poème, le rêve, la musicalité de l'image et de la vision, dans l'échange quasi philosophique d'arguments et de contre-arguments sur la nature, qui sont autant de perspectives que la nature a d'elle-même, etc. À la fin de ce roman en fin de compte fragmentaire, le mystère reste entier, et le problème du sens de l'apparence n'est pas résolu : il est seulement *produit* et *montré*. Mais c'était là tout ce qu'il y avait à faire.

Novalis-écrivain aime se dire Novalis-lecteur – où chaque activité réfléchit l'autre : écrire, cela revient à lire en soi-même et à être lu par autrui, et inversement, lire, c'est déjà écrire ou réécrire autrui. Nous invitons

notre lecteur à appréhender cette traduction en gardant à l'esprit un tel mouvement d'alternance, celui de la réflexion libre. On peut en effet lire dans les *Fragments de Teplitz* :

> La plupart des écrivains sont simultanément leurs *lecteurs* – quand ils écrivent – c'est pour cela que naissent dans les œuvres tellement de traces du lecteur – de nombreux aperçus critiques – de nombreuses choses à attribuer au lecteur et non à l'écrivain. Tirets – mots en capitale – passages soulignés – tout cela appartient au domaine du lecteur. Le lecteur place l'*accent* arbitrairement – Il fait d'un livre à proprement parler ce qu'il veut. (Traitement du *Meister* par Schlegel).
>
> /Chaque lecteur n'est-il pas un philologue ?/
>
> Il n'existe pas de *manière de lire universellement valable*, au sens habituel du terme. Lire est une opération libre. Comment je dois lire et ce que je dois lire, personne ne peut me le prescrire.
>
> /L'écrivain ne doit-il pas être en même temps un philologue à la puissance infinie – ou ne pas être du tout un philologue ? Ce dernier a une *innocence littéraire*/[50].

Augustin DUMONT

50. *WTB* (note 1), Bd. II, S. 398-399.