

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2
THÈSE DE DOCTORAT
Discipline : Études Germaniques
présentée et soutenue publiquement

par

Patricia DESROCHES

le 29 novembre 1999

LE PAYSAGE DANS LA LITTÉRATURE ALLEMANDE : DE L'EMBLÈME AU PAYSAGE INTÉRIEUR (XVII^e - XIX^e siècles)

Directeur de thèse : Monsieur Jean-Charles MARGOTTON (Professeur, Université
Lumière Lyon 2)

JURY Madame Élisabeth DÉCULTOT (Chargée de recherche CNRS) Monsieur Maurice GODÉ
(Professeur, Université Montpellier 3) Monsieur Christian KLEIN (Professeur, Université Grenoble
3) Monsieur Fabrice MALKANI (Professeur, Université Lumière Lyon 2)

Table des matières

remerciements .	1
INTRODUCTION .	3
1. ORIGINES ET ENJEUX DU PAYSAGE LITTÉRAIRE .	7
1. 1. Précisions terminologiques . .	7
1. 1. 1. L'évolution sémantique du mot <i>Landschaft</i> .	8
1. 1. 2. La définition moderne du mot <i>Landschaft</i> .	13
1. 1. 3. Le paysage littéraire .	20
1. 2. Les mots du paysage .	30
1. 2. 1. Image poétique et image picturale . .	30
1. 2. 2. La mise en scène du paysage dans le texte littéraire .	35
2. LES SOURCES DU PAYSAGE DANS LA LITTÉRATURE ALLEMANDE DU XVII^e ET DU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE : DE L'EMBLÈME À LA 'VUE-CADRE' .	43
2. 1. La représentation de la nature dans la littérature baroque .	44
2. 1. 1. L'évolution du sentiment de la nature au XVII ^e siècle . .	44
2. 1. 2. Fonction de la représentation de la nature dans la littérature baroque .	55
2. 1. 3. Conclusion . .	62
2. 2. La 'poésie de la nature' au XVIII ^e siècle (B. H. Brockes, A. v. Haller et E. v. Kleist) .	63
2. 2. 1. La découverte de l'infini . .	65
2. 2. 2. 'Voir raisonnablement' . .	77
2. 2. 3. La représentation de la nature dans la poésie du début du XVIII ^e siècle .	92
2. 2. 4. Bilan et prolongements .	113
3. L'ÉMERGENCE DU PAYSAGE EN LITTÉRATURE (F. G. Klopstock, J. W. v. Goethe, W. Heine) . .	119
3. 1. L'hymne à la nature chez F. G. Klopstock .	120
3. 1. 1. Le 'coeur, maître des images' .	120
3. 1. 2. Des 'paysages de l'âme' ? . .	125
3. 2. La conquête spirituelle de la nature : J. W. v. Goethe, <i>Die Leiden des jungen Werther</i> . .	134

3. 2. 1. Une expérience extatique de la nature : l' <i>unio mystica</i> .	137
3. 2. 2. Du spectateur au démiurge .	139
3. 2. 3. Des 'paysages du moi' ⁴⁶³ .	142
3. 3. L'avènement du paysage 'intérieur' : W. Heinse, <i>Ardinghello und die glückseligen Inseln</i> . .	149
3. 3. 1. Des paysages au 'second degré' et au 'premier degré' . .	149
3. 3. 2. La mer : une expérience extatique .	153
3. 3. 3. Une esthétique du mouvement .	157
3. 4. Bilan .	161
4. LE PAYSAGE ROMANTIQUE : RETOUR AU SIGNE PUR ? .	163
4. 1. Le coeur, <i>camera obscura</i> du paysage . .	164
4. 1. 1. La conception jean-paulienne de la 'poésie paysagiste' .	165
4. 1. 2. La naissance du 'paysage de l'âme' dans la littérature romantique .	174
4. 2. Aspects et fonction du paysage 'intérieur' dans le récit de L. Tieck <i>Die Freunde</i> (1797) .	195
4. 2. 1. Le 'labyrinthe' des souvenirs .	200
4. 2. 2. L'espace de l'imaginaire onirique .	204
4. 2. 3. Fonction du paysage 'intérieur' chez Tieck .	211
4. 2. 4. Conclusion . .	221
4. 3. Fenêtre et paysage dans le roman de J. v. Eichendorff <i>Ahnung und Gegenwart</i> (1815) .	227
4. 3. 1. La fenêtre comme équivalent sémantique du 'cadre' pictural .	231
4. 3. 2. 'sans limitation, l'infini ne saurait apparaître' . .	234
4. 3. 3. Une ouverture 'mesurée' sur le lointain . .	238
4. 3. 4. Fonction du paysage dans le roman <i>Ahnung und Gegenwart</i> . .	243
4. 3. 5. Conclusion . .	255
5. PROLONGEMENTS : VERS UNE REPRÉSENTATION PLUS RÉALISTE DU PAYSAGE .	259

⁴⁶³ 66 Nous empruntons cette formule à R. Beitzl (*Goethes Bild der Landschaft. Untersuchungen zur Landschaftsdarstellung in Goethes Kunstprosa*, Berlin, Leipzig 1929). Rappelons ici la définition que propose l'auteur pour ce type de paysage intériorisé par le moi spectateur : 'Der Dichter beschreibt nicht, sondern belebt, setzt die Dinge in Aktion, läßt sie handelnd sich selbst beschreiben, alles aber im Sinne des zentralen erlebenden Ichs.', p. 31). Nous aurons l'occasion, au cours de notre analyse, d'étudier la pertinence de cette définition.

5. 1. La représentation du paysage dans le récit de J. W. v. Goethe <i>Novelle</i> (1828) : le jeu du réel et de l'idéal .	260
5. 1. 1. Une représentation objective du paysage ? .	263
5. 1. 2. L'organisation symbolique de l'espace narratif .	269
5. 1. 3. D'une représentation symbolique du paysage à une vision allégorique du monde .	276
5. 1. 4. Conclusion : le paysage comme reflet de la 'vraie idéalité' ('wahre Idealität') ? . .	280
5. 2. Un appel à la modération dans l'expression du sentiment du paysage : L. Tieck, <i>Musikalische Leiden und Freuden</i> (1822) . .	283
CONCLUSION GÉNÉRALE .	289
- Un affranchissement visuel : de la 'vue-cadre' (<i>Rahmenschau</i>) au panorama synthétique . .	290
- Un affranchissement esthétique : d'une simple copie de la nature à une écriture musicale du paysage .	293
- Un affranchissement sémiotique : de l'image comme simple illustration d'un discours au signe pur .	295
BIBLIOGRAPHIE . .	301
I. SOURCES .	301
II. LITTÉRATURE SECONDAIRE . .	304
1. Ouvrages généraux sur le paysage pictural et littéraire .	304
2. Études critiques sur les auteurs du corpus .	306
3. Autres ouvrages consultés .	309

remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement mon directeur de thèse, Monsieur Jean-Charles Margotton, pour ses précieux conseils, pour la confiance qu'il m'a témoignée et pour le temps qu'il m'a toujours accordé sans compter.

Je remercie également mes parents, sans le soutien et la contribution finale desquels (notamment lors de la dernière relecture et pour la réalisation de l'index) ce travail n'aurait pu être mené à terme.

C'est avec toute ma reconnaissance et mon affection que je leur dédie cette thèse.

INTRODUCTION

Objet d'une mise en scène à la fois visuelle et textuelle, le paysage littéraire répond à un double défi : offrir une reproduction mimétique de la nature à l'aide de ses propres ressources sémiotiques et enchâsser l'image recomposée par le regard d'un personnage dans cet ensemble sémantiquement homogène qu'est le récit ou le texte poétique. La première difficulté, liée à l'obtention d'une écriture plastique, est précisément celle qu'a soulevée Lessing dans son célèbre *Laokoon* (1766), en rappelant l'inaptitude du mode d'expression poétique, régi par le principe de la succession temporelle, à rendre la coexistence des corps dans l'espace. La seconde, d'ordre structurel, tient à la nécessité d'inscrire ce morceau de réel dans un système de représentation littéraire, c'est-à-dire dans ce réseau cohérent que constituent, notamment lorsqu'il s'agit d'un récit, les personnages, l'action, ainsi que les jeux de perspective. C'est dans la conjonction d'une écriture plastique et d'un mode d'expression narratif ou poétique que s'élabore, en littérature, la représentation d'un fragment du monde sensible.

Cette dualité constitutive du paysage littéraire, situé à la frontière de l'image et du texte, évoque la structure de l'emblématique, caractérisée, comme on sait, par la mise en relation, rigoureusement codifiée, d'une illustration graphique (*pictura*) et d'une légende explicative (*subscriptio*), généralement présentée sous forme de maxime. L'analyse de cette corrélation entre l'image de la réalité sensible et le discours qui lui est associé, entre la contemplation de la nature et la réflexion qu'elle engendre, constituera donc le point de départ de notre réflexion sur le paysage littéraire. Nous nous attacherons ensuite à retracer l'évolution du statut de l'image dans la littérature allemande du XVIIIe siècle, évolution qui n'est pas sans rapport avec la place concomitante du paysage dans la

hiérarchie des arts picturaux¹.

Loin d'être arbitraire, le choix de l'emblème comme premier jalon esthétique nous semble dicté par la prégnance de cette forme de représentation conventionnelle dans la poésie baroque, au XVIIe siècle, précisément au moment où s'amorce une nouvelle perception du monde, encouragée par le développement progressif des sciences de la nature. Simple source de divertissement aux XVe et XVIe siècles, la contemplation du monde sensible, devenant plus objective, procure peu à peu au spectateur un réel plaisir esthétique, qui se révèle de moins en moins conciliable avec le dogme de la foi. La mise en évidence, par la suite, de représentations de plus en plus filtrées par les sentiments du spectateur nous permettra d'assigner à notre étude un deuxième et dernier jalon, celui du paysage 'intérieur' dans la littérature romantique allemande. Cette délimitation méthodologique nous paraît justifiée par l'apparition, au tournant du XVIIIe et du XIXe siècle, d'une nouvelle forme de codification des composantes plastiques du paysage, qui ne sont plus explicitement reliées à un discours édifiant, mais indirectement associées aux pulsions affectives du moi, enclin à ne rechercher dans la contemplation du paysage que le reflet de son monde intérieur. Notre analyse de textes romantiques devra nous aider à déterminer s'il s'agit là d'un retour au signe pur, tel qu'il était employé dans l'emblématique baroque, ou d'un mode de représentation qui, par sa propension manifeste à l'allégorie, tend à privilégier le signifié affectif du paysage au détriment de sa représentation plastique.

Cette découverte d'une certaine logique dans l'évolution de la représentation littéraire d'un fragment du monde sensible, de l'emblème jusqu'au paysage 'intérieur', a motivé notre décision de ne pas étendre notre étude à l'ensemble du XIXe siècle, époque à laquelle apparaît une autre forme de représentation du paysage, caractérisée non plus par une intériorisation excessive, mais par un plus grand souci de réalisme. Nous compléterons néanmoins notre réflexion par l'analyse de deux textes (un récit de Goethe et un passage d'une nouvelle de Tieck) qui marquent un tournant dans cette évolution vers le réalisme.

La difficulté de ce travail est liée non seulement à l'ampleur de la période sur laquelle, pour les raisons que nous venons d'évoquer, nous avons choisi de travailler, mais également à un certain flottement dans l'application du concept de paysage en littérature. En effet, il n'existe à notre connaissance aucune définition consensuelle de la notion de

¹ Nous nous appuyons, à ce propos, sur l'étude de É. Décultot (*Le discours sur la peinture de paysage dans le romantisme allemand. Fondements et enjeux d'un débat esthétique autour de 1800*, Th : Études Germaniques, Paris 1995. Thèse publiée aux éditions Du Lérot sous le titre : *Peindre le paysage. Discours critique et renouveau pictural dans le romantisme allemand autour de 1800*, Tusson 1996) qui s'attache à démontrer la diversité des discours 'romantiques' sur la peinture de paysage, longtemps considérée, dans l'esthétique classique, comme un genre mineur. En se proposant d'exposer le débat qui s'instaure, au tournant du XVIIIe siècle, sur la représentation picturale du paysage, l'auteur choisit de limiter son corpus à des textes essentiellement théoriques (essais, extraits de lettres ou d'entretiens esthétiques...). Les descriptions littéraires sont ainsi exclues de son analyse, à l'exception de celles qui ont pour objet des tableaux de paysage et qui contiennent donc, indirectement, une réflexion sur la peinture. À l'inverse, les textes romantiques sur la peinture de paysage, rarement illustrés, comme le souligne d'emblée É. Décultot, par des réalisations picturales (sauf dans le cas de C. D. Friedrich, ou bien encore de C. G. Carus), constitueront simplement la toile de fond de notre travail.

paysage littéraire, généralement employée par analogie avec son équivalent pictural ou bien encore indistinctement appliquée à une représentation de la nature. Par exemple, une des premières études consacrées à la représentation du paysage dans la littérature du XVIIIe et du début du XIXe siècle, celle de Andreas Müller², repose sur une utilisation essentiellement métaphorique de ce terme. Dans son exposé préliminaire sur le 'reflet du paysage' dans la poésie allemande, du Moyen Âge jusqu'à la fin du XVIIe siècle, l'auteur rappelle tout d'abord l'antériorité de la découverte d'une peinture de paysage en Allemagne, apparue dès le début de la Renaissance, sur celle d'une 'poésie du paysage' ('Landschaftsdichtung'), développée seulement à partir des premières décennies du XVIIIe siècle. Or, l'absence d'une détermination précise du terme *Landschaft*, vaguement désigné comme 'totalité' ('Gesamtheit')³, mène à une certaine confusion historique, attestée par l'application de ce concept à diverses formes de représentation littéraire, indépendamment de l'époque abordée. A. Müller commence ainsi par étudier le 'paysage comme réalité' ('Die Landschaft als Wirklichkeit') dans la poésie du début du XVIIIe siècle (B. H. Brockes, A. v. Haller), avant de passer notamment à l'analyse du 'paysage spiritualisé' ('Beseelte Landschaft') chez le jeune Goethe, ou bien encore à celle du 'paysage magique' ('Magische Landschaft') dans la littérature du premier romantisme, sans tenir compte de l'évolution sémantique du terme au cours du XVIIIe siècle.

Dans son article publié, en 1975, dans l'ouvrage collectif de A. Ritter, *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*⁴, R. Gruenter s'interroge, pour la première fois, sur les origines du mot *Landschaft*, ainsi que sur les conséquences de l'usage métaphorique de ce terme dans le domaine littéraire. C'est sur cette analyse sémantique et historique, reprise et complétée ensuite par É. Décultot au terme de son étude consacrée au *Discours sur la peinture de paysage dans le romantisme allemand [...]*⁵, que nous nous appuyons dans un premier temps. L'étude de P. Raymond, qui traite du motif des Alpes dans les récits de voyage au XVIIIe siècle et, plus largement, de la représentation du paysage montagneux dans la littérature de cette époque⁶, présente un même souci de précision terminologique. Le rappel de l'évolution sémantique du terme de *Landschaft* est destiné avant tout à poser

² A. Müller, *Landschaftserlebnis und Landschaftsbild. Studien zur deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts und der Romantik*, Hechingen 1955.

³ 'Jetzt forderte sie [die Natur] Bewunderung, und diese Empfindung, die ihr aus vollem Herzen zuteil ward, mußte auch den Einzeldingen der Welt, von denen der Mensch sich doch zu allererst gefesselt fand, wenn er seinen Meditationen nachging, eine ganz neue Bedeutung verleihen, mußte ihn sogar deren Gesamtheit, die wir als Landschaft bezeichnen, mit einer neuen Liebe schauen lassen.', in : A. Müller, op. cit., p. 24 (termes soulignés par nous).

⁴ R. Gruenter, 'LANDSCHAFT. Bemerkungen zur Wort- und Bedeutungsgeschichte', in : A. Ritter, op. cit., Darmstadt 1975, p. 192-207. ⁵ É. Décultot, op. cit. Nous précisons plus loin l'objectif très précis de cette analyse sémantique du mot *Landschaft*, présentée en annexe par l'auteur. Cf. infra : 1. 1., p. 12.

⁵

⁶ P. Raymond, *Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache. Die Romantisierung der Alpen in den Reiseschilderungen und die Literarisierung des Gebirges in der Erzählprosa der Goethezeit*, Tübingen 1993.

les fondements d'une analyse consacrée, comme l'indique son titre (*Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache*), à l'expression narrative de 'l'idée' du paysage. Toutefois, l'auteur s'en tient à une caractérisation générale de ce concept, manifestement employé dans son acception moderne⁷, sans chercher à l'appliquer plus spécifiquement à la représentation littéraire du paysage.

C'est également par transposition métaphorique que A. Koschorke, auteur d'un ouvrage intitulé *Die Geschichte des Horizonts [...]*, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir au cours de notre étude, parle de paysage littéraire, profondément influencé, selon lui, par cette 'école de la vision' qu'est la peinture⁸.

Il nous paraît donc essentiel, dans un premier temps, de nous entendre sur la signification du concept de paysage en littérature, avant d'étudier son évolution au cours du XVIIIe siècle. Nous considérerons cette définition initiale comme une simple hypothèse de travail, susceptible d'être remaniée au fur et à mesure que nous progresserons dans notre analyse. Le choix d'une perspective historique ne nous oblige pas pour autant à établir, à la manière de A. Müller, un catalogue, rapidement fastidieux, des différentes formes de représentations du paysage, du début du XVIIIe jusqu'au tournant du XIXe siècle. En effet, en travaillant, comme nous le ferons dans un second temps, sur un certain nombre de textes représentatifs du traitement du paysage en littérature, nous comprendrons qu'il est impératif d'aller au-delà d'une simple analyse descriptive. La perception synthétique d'un fragment du monde sensible se double nécessairement d'une lecture interprétative, qui est soumise, lorsqu'elle est rapportée par les personnages d'un récit, aux variations de la perspective narrative, dépositaire de leur point de vue spécifique. Étudier les formes et la fonction du paysage dans un texte littéraire, c'est aborder un domaine où se rejoignent analyse sémiotique et histoire des idées, où se confondent le plastique et le symbolique, et même l'allégorique. Seule une étude à la fois diachronique (évolution du concept de paysage littéraire) et synchronique (mise en relation d'une image fragmentaire de la nature et d'un 'réseau' poétique ou narratif) de la représentation littéraire du paysage, de la fin du XVIIe siècle jusqu'au tournant du XIXe siècle, permettra de faire apparaître ses multiples enjeux, tant sémantiques qu'idéologiques.

⁷ 'Dieser Prozeß der Landschaftwerdung zeigt, daß Landschaft keinen Gegenstand meint, sondern eine Relation zwischen dem wahrnehmenden und interpretierenden Individuum einerseits und dem Stück Erdnatur in seinem Gesichtsfeld andererseits [...].', in : *ibid.*, p. 10. Nous verrons que la mise en relation du regard subjectif du spectateur et du 'morceau' de nature inscrit dans son champ visuel est constitutive de la réflexion moderne sur la notion de paysage. Cf. *infra* : 1. 1. 2., p. 21 sq.

⁸ A. Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Francfort/Main 1990. L'auteur affirme notamment : 'Zumal die Poetik der unendlichen Landschaft dürfte weniger an Ansätze zur Naturschilderung in der Reformationszeit und im deutschen Barock anzuschließen sein als an den großen Einfluß, den die Tradition der Landschaftsmalerei und die damit einhergehende Schulung der Raumperzeption auf die Anfänge der Naturdichtung im engeren Sinn ausübt.' (p. 97).

1. ORIGINES ET ENJEUX DU PAYSAGE LITTÉRAIRE

1. 1. Précisions terminologiques

La consultation du dictionnaire des frères Grimm nous apprend qu'en allemand, le terme *Landschaft* n'a pas toujours eu la valeur esthétique que nous lui accordons aujourd'hui. Le dictionnaire propose en effet, en première position, la définition suivante :

LANDSCHAFT, [...] 1) gegend, landcomplex in bezug auf lage und natürliche beschaffenheit [...] namentlich in neueren quellen mit rücksicht auf den eindruck, den eine solche gegend auf das auge macht [...]⁹.

Le mot *Landschaft* présente tout d'abord une acception géographique au sens de 'région' ('*gegend*'), avant de désigner plus récemment ('*in neueren quellen* ') l'impression visuelle que produit le spectacle de cette 'région'.

Au terme de son étude consacrée à l'évolution du discours sur la peinture de paysage en Allemagne du XVIIIe jusqu'au XIXe siècle¹⁰, É. Décultot relève également

⁹ J. et W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 32 vol., Leipzig 1854-1960 (fac-similé de l'édition de 1885, Munich 1984), vol. 12, colonne 131 sq. 2 É. Décultot, *Le discours sur la peinture de paysage dans le romantisme allemand [...]*, op. cit., p. 527 sq.

l'apparition tardive de cette qualité esthétique. Elle entreprend alors de retracer, en annexe, en se référant aux grands dictionnaires allemands des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, l'évolution sémantique du mot *Landschaft*, notamment dans le but d'étudier le rapport apparent entre l'occurrence moderne du terme et le développement - au tournant du XVIIIe et du XIXe siècle - d'une nouvelle esthétique romantique du paysage.

Nous commencerons par reprendre, dans ses grandes lignes, cette analyse sémantique en l'étayant de remarques morphologiques, relatives non seulement au mot *Landschaft*, mais également à ses équivalents dans d'autres langues européennes. La définition particulière du terme *Landschaft* dans les dictionnaires allemands actuels, distincte de celle que proposent les lexicographes français pour le mot 'paysage', nous incite également à étudier plus précisément son acception moderne.

Cette mise au point terminologique constitue le point de départ de notre réflexion sur le concept de paysage littéraire. Nous chercherons à déterminer s'il existe une concomitance entre l'apparition moderne du terme *Landschaft* en Allemagne, entre le XVIIIe et le XIXe siècle, et la naissance du paysage dans la littérature allemande et, si tel est le cas, à analyser l'influence de cette corrélation sémantique sur la représentation du paysage littéraire.

1. 1. 1. L'évolution sémantique du mot *Landschaft*

- Une origine géographique et territoriale

Nous rappellerons dans un premier temps l'étymologie du terme *Landschaft*, qui est formé à l'aide du suffixe '-schaft', adjoint au radical 'Land'. Le dictionnaire *Trübner* nous indique que cette dérivation est très ancienne :

Landschaft gehört zu den ältesten Bildungen der Gruppe. Das Bestimmungswort hat nicht-persönliche Bedeutung wie in Brief-, Gerät-, Ortschaft: damit gehört Landschaft zu der seltneren Untergruppe; die Bot-, Bruder-, Genossen-, Grafschaften usw. sind von Anfang an häufiger¹¹.

Le suffixe '-schaft' permet de former des dérivés qui désignent le plus souvent une collectivité ('Genossenschaft' ou bien 'Gesellschaft' par exemple). Il exprime plus rarement, lorsque la base nominale est un objet inanimé ('Gerätschaft' ou 'Ortschaft'), l'idée d'appartenance à un ensemble, comme c'est le cas notamment pour le mot *Landschaft*.

Les termes 'paysage' en français et 'landscape' en anglais sont composés sur le même modèle¹². Le suffixe '-age', que l'on retrouve notamment dans des mots tels que 'feuillage', 'visage', permet de former des substantifs qui désignent des ensembles (celui

10

¹¹ *Trübners Deutsches Wörterbuch, éd. par A. Götze, 8 vol., Berlin 1939-1957, vol. 4, p. 359.*

¹² La première occurrence du mot 'paysage' dans la langue française date de 1549. Elle succède de peu à celle de son équivalent italien 'paesaggio' et précède celle du terme 'landscape' en anglais (1598).

que forme une frondaison par exemple). Il comporte également une deuxième signification, qui apparaît plus nettement dans des termes comme 'cadrage', 'dosage', dérivés de verbes du premier groupe, et qui a trait à une activité humaine (le fait de 'cadrer', de 'doser'). Ainsi, l'étymologie du mot 'paysage' en français renvoie à la fois à un ensemble géographique et à l'acte qui permet de le percevoir comme tel. Quant au terme anglais 'landscape', il provient du moyen allemand 'lantscaf', auquel correspond 'landscipe' en ancien anglais. La terminaison '-scipe' a donné ensuite naissance au suffixe '-ship', sur lequel sont formés des dérivés tels que 'friendship' ou 'lordship'¹³. Seul le mot 'township' (signifiant 'commune, bourg') a conservé le sens collectif du suffixe allemand '-schaft'.

Étymologiquement, le terme *Landschaft* désigne ainsi l'ensemble des caractéristiques d'un même 'pays'. Dès sa première apparition en ancien haut allemand, sous la forme de 'lantscaf', le terme prend tout naturellement le sens de 'Gegend' ('région').

Cette acception géographique et territoriale est attestée par le dictionnaire de K. v. Stieler :

Landschaft / die / provincia, regio, eparchia, terrarum tractus. Vortreffliche Landschaft / regio nobilissima. Große Landschaft / vasta. Unbekannte / terra incognita. Wüste / deserta. Eine Landschaft bewonen / incolere regionem¹⁴.

Le terme est très longtemps employé comme équivalent de *regio*. On trouve encore par exemple, au début du XIXe siècle, dans le dictionnaire de J. H. Campe, la définition suivante, placée en première position :

Ein Land, sofern es als der Theil eines größern Landes oder Reiches betrachtet wird (Provinz). So bestehen alle großen Länder und Reiche z. B. Deutschland aus mehren Landschaften. Die Deutschen Landschaften des Preußischen Staates. [...] In manchen Gegenden führen auch die Theile kleinerer Bezirke den Namen der Landschaften. So besteht das Amt Tondern in dem Herzogthume Schleßwig aus zwei Landschaften, d. h. Bezirken [...]'¹⁵.

Associé à 'Bezirke', le mot *Landschaft* prend ici une signification plus politique. Le lexicographe mentionne également un emploi impropre du terme, lorsque ce dernier désigne, par glissement métonymique, la 'population d'un pays', c'est-à-dire les habitants de cette région ou même l'instance administrative qui les représente :

Uneigentlich nennt man auch die Landstände eines Landes oder einer

¹³ Nous renvoyons ici au dictionnaire d'étymologie anglaise *The Oxford Dictionary of English Etymology* (éd. par C. T. Onions, Oxford 1966) : '-ship [...] added to sbs. to denote the state or condition of being what is expressed by the sb., the qualities or character associated with, the power implied by, and spec. the position or dignity designated by the sb., as in OE. freondscipe FRIENDSHIP [...] (p. 821).

¹⁴ K. v. Stieler, *Der Teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs oder Teutscher Sprachschatz, Nuremberg 1691*, réédité par G. Ising, Munich 1968, article *Landschaft*. Le dictionnaire Trübner confirme également cette origine : '*Die Wortgeschichte beginnt bei uns mit ahd. Stoffen wie regio / lantscaf; sonst steht das ahd. Wort für patria, provincia, terra. 'Regio' bleibt stets Hauptbedeutung [...] (op. cit., p. 359).*

¹⁵ J. H. Campe, *Wörterbuch der deutschen Sprache, 5 vol., Braunschweig 1807-1811*, réédité par H. Henne, Hildesheim 1969, vol. 3, entrée *Landschaft*.

***Landschaft, als ein Ganzes betrachtet, die Landschaft, und auch wol einen von den Landständen niedergesetzten Ausschuß aus ihrer Mitte, die Angelegenheiten der gesammten Landstände im Namen derselben zu verwalten. Die Landschaft zusammenberufen, entlassen*¹⁶.**

Néanmoins, dès la fin du XVIIIe siècle, l'acception uniquement géographique et territoriale du mot *Landschaft* semble désuète¹⁷. Elle est en effet peu à peu supplantée par une deuxième signification, qui apparaît dès le début du XVIe siècle et qui associe le terme de *Landschaft* non plus à celui de *regio*, mais à celui de *pictura*.

- La signification esthétique du mot *Landschaft*

C'est dans une encyclopédie de 1518, à propos de l'exécution d'un retable, qu'apparaît pour la première fois la signification esthétique du mot *Landschaft*, ainsi que l'indique par exemple le dictionnaire *Trübner* :

***Seit der Renaissancezeit wird Landschaft zur 'künstlerischen Darstellung einer Gegend'. Aus Basel 1518 hat sich eine Vorschrift zur Ausführung eines Altarwerks erhalten : 'Die Landschaft in der Tafel verguldet oder versilbret und glasiert, dornach es sich denn erhöischet'*¹⁸.**

Le mot *Landschaft*, employé au sens de *Landschaftsbild*, désigne donc la représentation picturale d'une 'région' ('Gegend').

C'est de cette seconde acception que naît la signification moderne¹⁹ du mot *Landschaft*. Il en est d'ailleurs de même dans d'autres langues européennes. L'*Oxford English Dictionary* signale en effet, pour le terme 'landscape', l'influence déterminante des beaux-arts²⁰. En italien, le terme 'paesaggio' est employé dans un sens pictural tout

¹⁶ *Ibid.* Cf. également le dictionnaire des frères Grimm : '3) landschaft, als ein sozial zusammenhängendes ganzes, gegend, regio [...] Charlotte benutzte nunmehr die schönen tage, um in der nachbarschaft ihre gegenbesuche zu enden, womit sie kaum fertig werden konnte, indem sich die ganze landschaft umher einige wahrhaft theilnehmend, andere blosz der gewohnheit wegen, bisher fleiszig um sie bekümmert hatten. GÖTHE 17,34' (in : J. et W. Grimm, op. cit.). C'est cette même acception que l'on retrouve chez H. v. Kleist, comme en témoigne le passage suivant, extrait de *Das Käthchen von Heilbronn* (1810) : '[Der Graf vom Strahl] [...] Ist das nicht der dritte Reichsritter, den sie [Kunigunde] mir, einem Hund gleich, auf den Hals hetzt, um mir diese Landschaft abzujagen! Ich glaube, das ganze Reich frißt ihr aus der Hand. [...]]' (in : H. v. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, éd. par H. Sembdner, Munich 1964, 3ème édition, vol. 1, p. 456).

¹⁷ Cf. notamment J. C. Adelung (*Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart [...]*, 2ème édition, 4 vol., Leipzig 1793-1801, réédité par H. Henne, Hildesheim 1970) : 'Landschaft, plur. die -en. I. Von Land, eine Provinz. (1) Eigentlich, eine Provinz, ein Land; eine sehr alte Bedeutung [...]. Im Hochdeutschen ist sie größtentheils veraltet'. Les frères Grimm soulignent également que cet usage est devenu 'étranger à la langue moderne' ('der modernen sprache fremd geworden ist landschaft in weiterem sinne, gleich land [...]', in : J. et W. Grimm, op. cit.).

¹⁸ in : *Trübners Deutsches Wörterbuch*, op. cit., p. 360 (source : 'Anz. f. d. Kunde d. dt. Vorzeit 13 (1866) 273'). Cf. ici également le dictionnaire de C. E. Steinbach ('eine gemahlte Landschaft, regio picta', in : *Vollständiges Deutsches Wörterbuch*, 2 vol., Breslau 1734, réédité par W. Schröter, Hildesheim 1973, vol. 1, article *Landschaft*) et celui des frères Grimm ('daher, und schon in alten quellen, die künstlerisch bildliche darstellung einer solchen gegend (...)', in : op. cit.).

¹⁹ Nous renvoyons ici à la définition que propose le dictionnaire des frères Grimm. Cf. supra p. 12.

d'abord par G. Vasari qui, dans son ouvrage *Le vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*, compte les 'paysages' ('paesaggi') au nombre des objets pittoresques²¹. Le mot 'paysage', apparu pour la première fois en 1549, est présenté dans le *Dictionnaire historique de la langue française* comme '**un terme de peinture désignant la représentation d'un site généralement champêtre, puis le tableau lui-même [...]**'²². Même lorsque B. Palissy, auteur des *Discours admirables de la nature des Eaux et Fontaines, tant naturelles qu'artificielles, des métaux, des sels et salines, des pierres, terres, du flux et des émaux ...* (1580), emploie pour la première fois le mot 'paysage' dans un autre contexte, il continue de se référer à la terminologie picturale et parle de 'tableau'²³.

Comme le souligne P. Raymond, l'apparition de la signification esthétique du mot *Landschaft* dans les premières décennies du XVI^e siècle est liée à la découverte de l'espace en peinture :

Im 15. Jahrhundert kam in der Malerei eine Idee auf, die mit dem alten Wort einen neuen Sinn verband - eine 'geschichtliche Erscheinung', der sich die ästhetische Landschaftsvokabel verdankt: Neben dem Portrait und dem Stilleben entwickelte sich eine neue Gemäldegattung: die Landschaft, also die bildliche Darstellung auch von unbelebter Natur²⁴.

Le mot *Landschaft* doit sa signification esthétique à la naissance d'un genre pictural nouveau, le paysage. Il nous paraît donc nécessaire d'effectuer ici un petit détour par l'histoire de l'art.

Dès le début de la Renaissance s'exprime une véritable 'soif d'espace'²⁵ qui mène à

²⁰ 'The word was introduced as a technical term of painters [...]', in : *The Oxford English Dictionary*, éd. par J. A. Simpson et E. S. C. Weiner, 2^e édition, Oxford 1989, vol. VIII, p. 628, article *landscape*. Le mot apparaît pour la première fois sous la forme de 'landskipe' en 1598 chez R. Haydocke et est utilisé, correctement orthographié, en 1603 seulement ('Sylvester *Du Bartas* l. vii. 1 3 The cunning Painter .. Limming a Land-scape, various, rich, and rare.').

²¹ G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*, Florence 1832-1839. Cf. vol. III, p. 271. Nous donnons ici la traduction de A. Chastel (*Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 3^e édition, Paris 1989, vol. 3, p. 25) : 'Ainsi tous ces artistes cherchaient à reproduire ce qu'ils voyaient réellement, et rien d'autre. Ainsi leurs oeuvres furent plus estimées et mieux comprises ; cela les encouragea à définir les lois de la perspective, à exécuter des raccourcis exacts, en leur conférant un relief naturel ; ils observèrent les jeux d'ombre et de lumière, les ombres portées et autres procédés difficiles. Ils composèrent des scènes plus semblables à la réalité, s'efforcèrent de reproduire les paysages comme ils sont dans la nature, les arbres, l'herbe, les fleurs, le ciel, les nuages, etc.'.

²² *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction de A. Rey, Paris 1993 (nouvelle édition), p. 1458.

²³ 'Je pensay de figurer en quelque grand tableau les beaux paysages que le prophète décrit au pseume susdit', cit. in : R. Gruenter, op. cit., p. 197.

²⁴ P. Raymond, *Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache [...]*, op. cit., p. 8.

²⁵ Nous reprenons ici le terme de M. J. Friedländer, *Raumdurst*, qu'il emploie dans son ouvrage *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*. Den Haag et Oxford, 1947, p. 32.

l'abandon de la surface et à la conquête d'une dimension nouvelle. Ainsi que le rappelle A. Cauquelin dans son ouvrage *L'invention du paysage*, la naissance du paysage en peinture est déterminée par ces 'nouvelles structures de la perception qu'introduit la perspective'²⁶, découverte vers 1420 environ²⁷. Le peintre est alors à même d'organiser sa propre vision de la réalité et utilise des règles de composition rationnelles qui ordonnent le paysage :

Soudain advient ceci : que le 'montrer ce que l'on voit' prend le pas sur la représentation d'une idée du monde. Montrer ce que l'on voit, tel est l'impératif nouveau qui va bouleverser les rapports entre réalité raisonnable et apparence, faisant de la technique picturale le pédagogue d'une ordonnance. Il y a un ordre de la vue, semble-t-il, qui se distingue des constructions mentales par quoi nous nous assurons jusque-là de la réalité. [...] Ce 'montrer ce que l'on voit' fait naître le paysage, le détache du simple environnement logique - cette tour pour signifier le pouvoir, cet arbre pour signifier la campagne, ce roc creusé pour abriter l'ermite. L'*istoria* et ses raisons discursives passent au second plan : et voyez, on parle de 'plans', de proximité et de lointains, de distance et de points de vue, c'est-à-dire de perspective²⁸.

En cherchant à rendre compte, avec le plus d'exactitude possible, de l'ordre du monde, le peintre renonce à une représentation symbolique de la nature. Sous l'influence des découvertes capitales de l'époque en matière d'astronomie, l'espace s'ouvre à l'infini. L'horizon remplace peu à peu le fond d'or qui entourait à l'origine, dans les tableaux des peintres byzantins, les figures divines et était l'expression même de leur transcendance. Jusque dans les premières décennies du XVe siècle, c'est sur ce fond d'or qu'était peint le décor symbolisant l'espace. Cette transformation va de pair avec une désacralisation progressive du monde²⁹. L'arrière-plan du tableau n'est plus uniquement consacré à la représentation symbolique de la transcendance divine, mais laisse peu à peu place à un lointain empirique³⁰.

Ainsi, dans la terminologie picturale, le mot *Landschaft* désigne, comme le rappelle A. Cauquelin, une 'représentation figurée, destinée à séduire l'oeil du spectateur, par le moyen de l'illusion perspectiviste'³¹. C'est de cette expérience esthétique que naîtra bien

²⁶ A. Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris 1989., p. 29.

²⁷ Rappelons que la perspective fut inventée par l'architecte Brunelleschi (1377-1446) ; elle fut formulée pour la première fois par L. B. Alberti (1404-1472), architecte, peintre, sculpteur et musicien, et appliquée de manière véritablement novatrice par le peintre Piero D. Francesca (v. 1410/1420-1492) chez qui, pour la première fois, le paysage se présente sous forme de panorama avec un effet de profondeur (dans le tableau *Triomphe de Battista Sforza*, détail du *Dyptique de Battista et Federico da Montefeltro, ducs d'Urbino*, v. 1645, Florence, Musée des Offices). C'est à ce tableau qu'E. Carli (*Le paysage dans l'art*, Paris 1980) se réfère pour illustrer l'usage de la perspective en peinture. Pour une étude plus exhaustive et en complément, cf. bibliographie. 20 A. Cauquelin, op. cit., p. 70-71.

28

²⁹ Cf. à ce propos l'analyse de A. Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts [...]*, Francfort/Main 1990 (plus précisément chap. I et II): 'Der Horizont ist Ausdruck der Transformation von sakraler in empirische Ferne' (p. 55) et 'Raumdurst' macht sich dort geltend, wo das theologische Denken und Sehen in Symbolen sein Wahrheitsmonopol zu verlieren beginnt' (p. 56).

plus tard, au terme d'un long processus qui ne s'achève qu'entre le XVIIIe et le XIXe siècle, l'acception moderne du terme.

1. 1. 2. La définition moderne du mot *Landschaft*

- De l'art à la réalité

Au cours du XVIIIe siècle, le mot *Landschaft* sort de la terminologie picturale pour désigner une partie de la nature sensible, perçue par le regard de l'observateur. Nous trouvons dans le dictionnaire de Campe une seconde signification, présentée en ces termes :

Eine Gegend auf dem Lande, so wie sie sich dem Auge darstellt. Eine schöne, reizende, liebliche Landschaft. Eine reiche Landschaft, die reich an mannichfaltigen Gegenständen ist³².

Nous sommes ici non plus dans le domaine pictural, mais dans celui de l'expérience sensible. Le mot *Landschaft* désigne désormais une partie d'un 'pays' qui s'offre au regard du spectateur.

Il est difficile de dater précisément le moment où s'est opéré ce glissement sémantique de la signification esthétique du terme à son acception moderne³³. Dans son étude sur le paysage dans la poésie allemande de la fin du Moyen Âge, J. Messerschmidt-Schulz cite un poème de H. Sachs datant de 1537, où apparaît déjà cette occurrence moderne du terme³⁴. Néanmoins, il s'agit ici d'un cas isolé, qui ne permet pas de conclure à la présence de la signification moderne du terme dès les premières décennies du XVIe siècle³⁵.

Nous trouvons également une référence au paysage 'réel', c'est-à-dire tel qu'il est

³⁰ Précisons ici que cette évolution n'est pas définitive. Ainsi, les arrière-plans des tableaux de paysage de C. D. Friedrich (1774-1840) traduiront à nouveau, notamment grâce à leur éclairage, cette valeur transcendante. Dans le tableau *Frau vor untergehender Sonne* (v. 1818, Essen, Folkwang Museum, in : G. Unverfehrt, *Caspar David Friedrich*, Munich 1984, p. 51, reproduction n°30) par exemple, la lumière du soleil couchant, qui transfigure les sommets aperçus dans le lointain, revêt une signification religieuse, rehaussée par la dévotion du personnage face au paysage.

³¹ A. Cauquelin, *L'invention du paysage*, op. cit., p. 29.

³² **J. H. Campe, op. cit.**

³³ É. Décultot (op. cit., p. 533-534) constate à ce propos certaines divergences d'un dictionnaire à l'autre, lorsqu'il s'agit d'agencer, par ordre d'importance, les différentes acceptions du terme *Landschaft*. Certains lexicographes (par exemple J. C. Adelung, op. cit.) n'accordent qu'une place secondaire à la signification moderne du mot et privilégient encore les sens de *regio* et de *pictura*. D'autres, par contre, notamment les frères Grimm, accordent la priorité à la nouvelle acception du terme.

³⁴ '[...] nach dem wir auff den thurm / beyde gelassen wurn / auf dem wir beyde sahen / die landschafft ferr und nahen [...]' (H. Sachs, *Werke*, éd. par A. Keller, Vol. III, Tübingen 1870, p. 244, vers 29 sq.). In : J. Messerschmidt-Schulz, *Zur Darstellung der Landschaft in der deutschen Dichtung des ausgehenden Mittelalters*, Breslau 1938 (cit. in É. Décultot, op. cit., p. 533).

perçu en réalité et non plus comme un tableau, dès la fin du XVIIe siècle chez J. Sandrart (1606-1688), un peintre qui fut également l'auteur d'une célèbre encyclopédie esthétique, intitulée *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* :

eine landschaft im leben [...] ist allemal angenehmer und vollkommener anzusehen, wann ein regen vorüber ist, auch wann ein donnerwetter die luft zertheilet, dann da erscheinen die wolken in unersinnlich seltsamen formen und coloriten³⁶.

Néanmoins, ce sont des qualités purement esthétiques, notamment la particularité de ses formes et de ses couleurs, et non son degré de réalisme qui caractérisent encore ce fragment du monde sensible. Sandrart continue ici d'utiliser le terme dans son sens originel de *Landschaftsbild*.

C'est entre le XVIIIe et le XIXe siècle que s'impose définitivement l'acceptation moderne du terme, ainsi que le soulignent les frères Grimm en la plaçant en première position. Cependant, comme le précise É. Décultot, l'origine picturale du mot *Landschaft* n'est pas effacée pour autant :

À la charnière du XVIIIe et du XIXe siècle, ce n'est à strictement parler que par analogie avec le paysage-*pictura* que l'on parle de *Landschaft* en désignant la nature qui s'étal 'réellement' devant soi. La dérivation métonymique qui, durant les décennies antérieures, a progressivement fait passer le mot *Landschaft* du domaine strictement esthétique à la perception directe du monde est encore très récente pour l'homme de la fin du XVIIIe siècle. Pour lui plus que pour aucun autre, le paysage reste profondément marqué par son sens originel. Il conserve à ses yeux quelque chose du tableau qu'il était encore quelques siècles auparavant³⁷.

Au tournant du XVIIIe et du XIXe siècle, la référence au paysage comme *pictura* est toujours implicite.

Dans le roman de L. Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) par exemple, le premier paysage 'réellement' découvert par Franz, ce jeune peintre de Nuremberg qui se rend aux Pays-Bas puis en Italie pour parfaire sa formation, reste perçu comme un tableau :

Franz schweifte indes im Felde umher und betrachtete die Bäume, die sich in einem benachbarten Teiche spiegelten. Er hatte noch nie eine Landschaft mit diesem Vergnügen beschaut, es war ihm noch nie vergönnt gewesen, die mannigfaltigen Farben mit ihren Schattierungen, das Süße der Ruhe, die Wirkung des Baumschlages in der Natur zu entdecken, wie er es jetzt im klaren Wasser gewahr ward. Über alles ergötzte ihn aber die wunderbare Perspektive, die sich bildete, und der Himmel dazwischen mit seinen Wolkenbildern, das zarte Blau,

³⁵ Nous soulignerons l'emploi abusif du mot *Landschaft* dans cette analyse de J. Messerschmidt-Schulz. En effet, en dépit de l'usage moderne de ce terme chez H. Sachs, nous ne pouvons encore parler ici de 'paysage', au sens où nous l'entendons aujourd'hui.

³⁶ J. Sandrart, *op. cit.*, Nuremberg et Francfort 1675, vol. 1, p. 70. Cit. in : J. et W. Grimm, *op. cit.*

³⁷ É. Décultot, *op. cit.*, p. 534 (termes mis en italique par l'auteur).

das zwischen den krausen Figuren und dem zitternden Laube schwamm. Franz zog seine Schreibtafel hervor und wollte die Landschaft anfangen zu zeichnen [...]»³⁸.

Le recours à une terminologie picturale ('die mannigfaltigen Farben mit ihren Schattierungen', 'Wirkung', 'Perspektive'...) est ici particulièrement frappant. Ce sont les qualités plastiques de ce paysage, les nuances de ses couleurs, la variété de ses formes, qui attirent l'attention du jeune peintre et l'incitent à dessiner. Parfois même, l'expérience esthétique détermine si profondément sa perception du monde qu'il finit par ne plus discerner l'art de la réalité, comme par exemple lorsqu'il découvre pour la première fois la ville de Leyde, après l'avoir déjà vue maintes fois en peinture :

Es war gegen Mittag, als Franz Sternbald auf dem freien Felde unter einem Baume saß und die große Stadt Leyden betrachtete, die vor ihm lag. [...] es war ihm wunderbar, daß nun die Stadt, die weltberühmte, mit ihren hohen Türmen wie ein Bild vor ihm stand, die er sonst schon öfter im Bilde gesehn hatte. Er kam sich jetzt vor als eine von den Figuren, die immer in den Vordergrund eines solchen Prospektes gestellt werden, und er sah sich nun selber gezeichnet oder gemalt da liegen unter seinem Baume und die Augen nach der Stadt vor ihm wenden»³⁹.

Habitué à ne percevoir la nature que par le filtre de l'art, Sternbald confond le panorama perçu en réalité et sa reproduction picturale. Il se voit lui-même comme une des ces figures (*Staffagenfiguren*) que les peintres du XVIIe et du XVIIIe siècle plaçaient souvent au premier plan afin de 'donner de l'âme au paysage', comme le recommandait R. de Piles dans ses *Cours de peinture par principes* (1708)⁴⁰.

C'est précisément cette expérience esthétique originelle du paysage comme *pictura*, encore très sensible à la fin du XVIIIe siècle, qui détermine la relation moderne entre paysage et spectateur.

- La définition du paysage au Xxe siècle

Les définitions que donnent les dictionnaires modernes tels que le *Duden* ou le *Wahrig* par exemple pour le mot *Landschaft* rappellent celle que trouvons en première position dans celui des frères Grimm. Ainsi, le *Duden* propose en premier lieu :

1. hinsichtlich des äußeren Erscheinungsbildes (der Gestalt des Bodens, des Bewuchses, der Besiedelung o. ä) in bestimmter Weise geprägter Teil, Bereich der Erdoberfläche; Gebiet der Erde, das sich durch charakteristische äußere

³⁸ L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, éd. par A. Anger, Stuttgart 1979, 1ère partie, Livre 1, chap. 6, p. 51. Parce qu'elle se conforme au texte original de 1798, nous préférons cette édition à celle de M. Thalmann (L. Tieck, *Werke in vier Bänden*, Munich 1963-1966, vol. 1), qui reprend la version, profondément remaniée, que L. Tieck a insérée dans ses *Schriften* (1828-1854) (in : *Schriften*, vol. 16, Berlin 1843).

³⁹ *Ibid.*, 1ère partie, Livre 2, chap. 1, p. 87.

⁴⁰ R. de Piles, *Cours de peinture par principes*, préface de J. Thuillier, Paris 1989, p. 112 sq. : 'Que le peintre se souvienne enfin qu'entre les parties qui donnent l'âme au paysage, les figures tiennent le premier rang, et que pour cette raison il est fort à propos d'en semer aux endroits où elles conviendront'.

***Merkmale von anderen Gegenden unterscheidet*⁴¹.**

De même, le *Wahrig* souligne uniquement la spécificité géographique du paysage, associé à nouveau au terme 'Gegend' :

***[...] geograph. Gebiet mit bestimmter, von der Natur geprägter Eigenart; freies Land, Gegend [...]*⁴².**

Ces définitions diffèrent de celles du mot 'paysage' dans les dictionnaires français. Nous trouvons par exemple dans le *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* de P. Robert la définition suivante :

1. Partie d'un pays que la nature présente à l'oeil qui la regarde⁴³.

Le paysage se caractérise ici par la relation qui s'instaure entre un fragment du monde sensible et le regard qui le saisit. Ce rapport est également souligné par le *Grand Larousse de la langue française* :

1. Étendue de pays, suite naturelle que l'oeil peut embrasser dans son ensemble [...]⁴⁴.

Il est possible que cette mise en valeur particulière du rôle joué par le regard dans la constitution du paysage soit liée à la spécificité, relevée précédemment, du suffixe '-age' que l'on trouve dans le mot 'paysage' et qui désigne non seulement la somme des éléments constitutifs d'un même 'pays', mais également l'activité de perception du spectateur.

À l'inverse, cette corrélation moderne entre le paysage et la perception du sujet, pourtant suggérée, à l'origine, par Campe ('Eine Gegend auf dem Lande, so wie sie sich dem Auge darstellt') et par les frères Grimm ('namentlich in neueren Quellen mit Rücksicht auf den Eindruck, den eine solche Gegend auf das Auge macht')⁴⁵ s'est effacée dans les dictionnaires allemands actuels au profit d'une définition plus géographique, fidèle à la signification étymologique du terme *Landschaft*.

Néanmoins, cette lacune est comblée par la réflexion très féconde qu'ont menée, au XXe siècle, en Allemagne, des philosophes et des sociologues de l'art tels que W. H. Riehl, H. Lehmann, G. Simmel et J. Ritter sur la notion de paysage⁴⁶.

⁴¹ *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in acht Bänden, sous la direction de G. Drosdowski, 2ème édition, Mannheim 1994, vol. 4, article Landschaft, p. 2056.*

⁴² *G. Wahrig, Deutsches Wörterbuch (1ère édition 1966), Gütersloh 1997, article Landschaft, p. 793.*

⁴³ *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française par Paul Robert, éd. par la Société Administrative Française des OEuvres de P. Robert, Paris 1960, fascicule 37, article paysage, p. 205.*

⁴⁴ *Grand Larousse de la langue française en sept volumes, sous la direction de L. Guilbert, R. Lagane et G. Niobey, Paris 1976, tome 5, article paysage, p. 4100. À la fin du XIXe siècle, le Littré proposait déjà une définition similaire : 'Étendue du pays que l'on voit d'un seul aspect' (*Dictionnaire de la Langue Française*, par É. Littré, Paris 1876, tome 3, article paysage).*

⁴⁵ Cf. supra p. 12

- La réflexion moderne sur la notion de paysage

Dans son étude sur la fonction moderne de l'esthétique, J. Ritter souligne tout d'abord la nécessité, pour le spectateur du paysage, de renoncer à une perception utilitaire :

Nicht die Felder vor der Stadt [...], nicht die Gebirge und die Steppen der Hirten und Karawanen (oder der Ölsucher) sind als solche schon 'Landschaft'. Sie werden dies erst, wenn sich der Mensch ihnen ohne praktischen Zweck in 'freier' genießender Anschauung zuwendet, um als er selbst in der Natur zu sein⁴⁷.

C'est en s'adonnant à une contemplation 'désintéressée', selon les termes qu'emploie Kant, dans son ouvrage *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* (1790), pour caractériser la perception esthétique, que le spectateur découvre non plus simplement la 'nature', mais le 'paysage'.

Le paysage acquiert ainsi une qualité esthétique particulière, contrairement à la nature qui, elle, est 'esthétiquement indifférente', ainsi que le rappelle M. Smuda :

Die Natur selbst ist ästhetisch indifferent. Erst in einer spezifischen Einstellung zu ihr produzieren wir den ästhetischen Gegenstand Landschaft⁴⁸.

Objet d'une sélection visuelle, le paysage se distingue également de la nature, indistinctement perçue dans son infinie variété, par sa cohérence interne. Selon G. Simmel, c'est précisément la constitution de cette 'unité', ancrée dans la conscience du spectateur, qui donne naissance au paysage :

Unzählige Male gehen wir durch die freie Natur und nehmen, mit den verschiedensten Graden der Aufmerksamkeit, Bäume und Gewässer wahr, Wiesen und Getreidefelder, Hügel und Häuser und allen tausendfältigen Wechsel des Lichtes und Gewölkes - aber darum, daß wir auf dies einzelne achten oder auch dies und jenes zusammenschauen, sind wir uns noch nicht bewußt, eine 'Landschaft' zu sehen. Vielmehr gerade solch einzelner Inhalt des Blickfeldes darf unsern Sinn nicht mehr fesseln. Unser Bewußtsein muß ein neues Ganzes, Einheitliches haben, über die Elemente hinweg, an ihre Sonderbedeutungen nicht gebunden und aus ihnen nicht mechanisch zusammengesetzt - das ist erst die

⁴⁶ W. H. Riehl, 'Das landschaftliche Auge' (in : W. H. Riehl, *Kulturstudien aus drei Jahrhunderten*, Stuttgart, Berlin 1910, p. 54-75) ; H. Lehmann, 'Die Physiognomie der Landschaft' (in : *Studium Generale*, 3ème année, 4/5, 1950, p. 182-195) ; G. Simmel, 'Das Schöne und die Kunst. Philosophie der Landschaft' (in G. Simmel, *Brücke und Tür [...]*, éd. par Michael Landmann, Stuttgart 1957, p. 141-152) et J. Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster 1963 (essai réédité in : J. Ritter, *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Francfort/Main 1974, p. 141-163, et traduit par G. Raulet, 'Le paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne', in : *Argile*, XVI, 1978, p. 27-58. Nous utiliserons l'édition originale). Nous nous référons principalement à ces trois ouvrages, mais nous signalons également : F. Achleitner (éd.), *Die Ware Landschaft. Eine kritische Analyse des Landschaftsbegriffs*, Salzbourg 1977 (cf. notamment l'article de L. Burckhardt, 'Landschaftsentwicklung und Gesellschaftsstruktur', p. 9-15) ; M. Smuda, *Der Gegenstand in der bildenden Kunst und Literatur [...]*, Munich 1979 ; E. Lobsien, *Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Landschaftsbeschreibung*, Stuttgart 1981.

⁴⁷ J. Ritter, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁸ M. Smuda, *op. cit.*, p. 13. L'auteur ajoute également : 'Landschaft sehen wir nur, wenn wir eine Modifikation unserer wahrnehmender Einstellung zur Natur vollziehen' (*ibid.*).

Landschaft⁴⁹.

Ce n'est pas en associant 'mécaniquement' des éléments naturels (des 'arbres et des étendues d'eau', des 'prairies et des champs de blé'...), plus ou moins susceptibles de retenir son attention, mais en ayant conscience d'une 'nouvelle unité' ('ein neues Ganzes, Einheitliches'), que le spectateur aura réellement le sentiment de percevoir un paysage. Cette conception idéale, qui est sous-tendue par l'idée d'un 'Tout' supérieur à ses différentes parties, est précisément celle que nous retrouverons, au cours de notre analyse du paysage 'intérieur' dans la littérature romantique, chez Jean Paul, soucieux de conférer à la représentation poétique du paysage une 'unité' transcendante à la perception, nécessairement fragmentaire, de la réalité sensible⁵⁰.

Toutefois, cette 'unité' du paysage semble être un concept difficilement définissable, si l'on en juge par les propres explications, plutôt embarrassées, de G. Simmel :

Der erhebliche Träger dieser Einheit ist wohl das, was man die 'Stimmung' der Landschaft nennt. Denn wie wir unter Stimmung eines Menschen das Einheitliche verstehen, das dauernd oder für jetzt die Gesamtheit seiner seelischen Einzelhalte färbt, nicht selbst etwas Einzelnes, oft auch nicht an einem Einzelnen angebbar haftend, und doch das Allgemeine, worin all dies Einzelne jetzt sich trifft - so durchdringt die Stimmung der Landschaft alle ihre einzelnen Elemente, oft ohne daß man ein einzelnes für sie haftbar machen könnte; in einer schwer bezeichnenbaren Weise hat ein jedes an ihr teil - aber sie besteht weder außerhalb dieser Beiträge, noch ist sie aus ihnen zusammengesetzt⁵¹.

Selon lui, c'est sur la 'tonalité'⁵² (*Stimmung*) du paysage, là encore, un des concepts-clés du premier romantisme⁵³, qu'est fondée son 'unité' ('Einheit'). Entre chaque élément du paysage et cette 'tonalité' existe un lien de cause à effet qu'il paraît impossible de déterminer clairement ('in einer schwer bezeichnenbaren Weise').

Plus loin, l'auteur tente d'apporter les précisions suivantes :

Und damit fällt ein Licht in die Dunkelheit des vorhin angedeuteten Problems: mit welchem Rechte die Stimmung, ausschließlich ein menschlicher Gefühlsvorgang, als Qualität der Landschaft, das heißt eines Komplexes unbeseelter Naturdinge gilt? Dies Recht wäre illusorisch, bestünde die Landschaft wirklich nur aus

⁴⁹ G. Simmel, *op. cit.*, p. 141.

⁵⁰ Cf. infra : 4. 1. 1., p. 161 sq.

⁵¹ G. Simmel, *op. cit.*, p. 149.

⁵² C'est le terme qui nous semble convenir le mieux à la traduction du mot 'Stimmung'. Nous nous référons ici aux précieuses indications de G. Hammel-Haider ('Über den Begriff 'Stimmung' anhand einiger Landschaftsbilder', in : *Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte der Universität Wien*, Vol. XLI, Vienne, Cologne, Graz, 1988, p. 139-148). L'auteur précise que l'usage de ce terme est relativement moderne. Le mot 'Stimmung' désigne tout d'abord, dès la fin du XVIIe siècle, en musique, l'accord d'un instrument, puis qualifie ensuite les diverses affections de l'âme. À partir des premières décennies du XVIIIe, il est de plus en plus utilisé dans le domaine pictural, tout particulièrement lorsque s'ébauche, en Allemagne, une nouvelle conception de la peinture de paysage.

⁵³ Cf. infra : 4. 1. 2., p. 174 sq.

solchem Nebeneinander von Bäumen und Hügeln, Gewässern und Steinen. Aber sie ist ja selbst schon ein geistiges Gebilde, man kann sie nirgends im bloß Äußeren tasten und betreten, sie lebt nur durch die Vereinheitlichungskraft der Seele, als eine durch kein mechanisches Gleichnis ausdrückbare Verschlingung des Gegebenen mit unserm Schöpfertum⁵⁴.

À nouveau, G. Simmel oppose ici la simple coexistence d'éléments épars ('[...] Nebeneinander von Bäumen und Hügeln, Gewässern und Steinen') à la cohérence du paysage, objet d'une construction intellectuelle ('ein geistiges Gebilde'). Ce serait donc dans la conscience subjective du spectateur que se constituerait 'l'unité' du paysage, une hypothèse que nous aurons l'occasion de vérifier au cours de notre analyse.

De son côté, H. Lehmann compare cet 'acte de création intellectuelle' ('ein schöpferischer geistiger Akt')⁵⁵ à celui que doit fournir le peintre :

Der schöpferische Prozeß, den der Künstler im Kunstwerk geleistet hat, muß bis zu einem gewissen Grade vom Landschaftsbetrachter vor der Natur selbst geleistet werden, wenn ihm überhaupt Landschaft als bildhafte Gestalt bewußt werden soll⁵⁶.

Qu'il soit l'objet d'une représentation picturale ou celui d'une perception singulière, le paysage reste le produit d'une activité intellectuelle qui en assure la cohésion.

Ainsi, la réflexion moderne sur le concept de paysage accorde un rôle essentiel au travail synthétique du regard du spectateur. La perception du paysage repose sur la capacité de ce dernier à circonscrire un fragment de la réalité sensible et à le recomposer en un nouveau Tout.

De plus, cette subordination du paysage au regard de l'observateur fait nécessairement appel à la subjectivité de ce dernier. En effet, en s'attachant à recomposer une image du monde sensible, le spectateur associe à sa perception une 'tonalité' spécifique, remarquable, selon G. Simmel, par sa vertu synthétique, mais qui, comme le note H. Lehmann, ne possède aucune valeur 'objective' :

Landschaft ist Natur, gesehen durch ein Filter von Ideen und Wertungen, Stimmungen im weiteren Sinne, die ihren Ursprung nicht im Außen, nicht im 'Objektiven' haben⁵⁷.

Contrairement à la nature, indifféremment perçue comme un assemblage d'éléments sensibles, le paysage suppose une médiation idéale et affective ('gesehen durch ein Filter

⁵⁴ G. Simmel, *op. cit.*, p. 150.

⁵⁵ 'Was sie [die Landschaft] aus den elementaren Sinneseindrücken konstituiert, ist mithin ein schöpferischer geistiger Akt', in : H. L., *op. cit.*, p. 185.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 189.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 186. Cf. également sur ce point W. H. Riehl : 'Eine Landschaft, wie sie sich draußen unserem Blicke zeigt, ist nicht schön an sich, sie hat nur möglicherweise die Fähigkeit, in dem Auge des Beschauers zur Schönheit verteidigt und geläutert zu werden. Sie ist nur insofern ein Kunstwerk, als die Natur den rohen Stoff zu einem solchen gegeben, während jeder einzelne Betrachter denselben erst im Spiegel seines Auges kunstmäßig gestaltet und beseelt. Die Natur wird nur schön durch einen Selbstbetrug des Beschauers.' (in : *op. cit.*, p. 64).

von Ideen und Wertungen, Stimmungen in weiterem Sinne') qui lui ôte toute réalité objective.

C'est autour de ces composantes subjectives que se cristallise, comme nous le démontrerons par la suite, la conception romantique du paysage, qui, comme le rappelait déjà A. W. Schlegel, '*n'existe en tant que tel que dans l'oeil de son spectateur*'⁵⁸.

1. 1. 3. Le paysage littéraire

- Origines

Ainsi que l'affirme R. Gruenter, c'est une transposition métaphorique, de la peinture à la littérature, qui a donné initialement naissance au paysage littéraire :

Über das Wort ist auch die Sache aus der Malerei in die Dichtung eingedrungen. Die Landschaft ist in der Geschichte des Gebens und Nehmens zwischen Dichtung und Malerei auf der Seite der Malerei zu buchen⁵⁹.

Le paysage comme *pictura* a servi ainsi de modèle aux premières descriptions de paysage :

[...] In freilich überspitzter Formulierung könnte man also sagen, dichterische Landschaftsschilderung [...] beginnt mit der literarischen Entdeckung des Landschaftsgemäldes⁶⁰.

Le recours à des codes de perception picturaux, ainsi que l'usage d'une terminologie propre à la peinture, tout particulièrement dans la poésie descriptive du début du XVIIIe siècle⁶¹, révèle la prégnance du 'paysage-tableau' dans le domaine littéraire. Même à la fin du XVIIIe siècle, alors que la signification esthétique du mot *Landschaft* semble être définitivement supplantée par l'acception moderne du terme, la représentation du paysage en littérature est encore déterminée par son archétype pictural, comme le montre, par exemple, cet extrait du roman de Jean Paul *Siebenkäs* (1796-1797) :

Dieser Gedanke des letzten Mals wurde draussen noch lebhafter durch den kleinen Schwindel, den die Wallungen und der Abbruch des Schlummers ihm in den physischen Kopf setzten; und durch das wehmütige Zurückblicken auf sein weichendes Haus, auf die verdunkelte Stadt und auf die Verwandlung des Vorgrunds in einen Hintergrund und auf das Entfliehen der Spaziergänge und aller Höhen, auf denen er so oft sein erstarrtes Herz warm getragen hatte⁶².

⁵⁸ '[...] die Landschaft als solche existiert nur im Auge ihres Betrachters', in : A. W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, éd. par E. Lohner, 7 vol., Stuttgart 1962-1975, vol. 2 (*Die Kunstlehre*), p. 175-176.

⁵⁹ R. Gruenter, *op. cit.*, p. 204 (termes mis en italique par l'auteur).

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Cf. infra : 2. 2. 2., p. 78 sq.

⁶² Jean Paul, *Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel*, in : *Werke*, éd. par N. Miller, vol. 2 (éd. par G. Lohmann), Munich 1959, p. 352.

L'attention portée à la succession des plans ('die Verwandlung des Vorgrunds in einen Hintergrund'), à la 'fuite' des 'promenades' et des 'hauteurs' ('das Entfliehen der Spaziergänge und [...] Höhen') dénote l'adoption d'un point de vue pictural, qui, dans ce passage où le héros quitte l'univers confiné de Kuhschnappel, est également la marque d'une prise de distance affective.

De même, c'est pour souligner l'absence de tout investissement sentimental que le narrateur compare le paysage initialement découvert par Siebenkäs lors de son voyage à un simple 'tableau' :

Welcher Duftglanz fiel auf alle Auen und Berge, seitdem er an Natalie dachte und an den unvergänglichen Kuss! Die grüne Welt hatte jetzo Sprache für ihn, die auf der Herreise ihm nur als Gemälde erschienen⁶³.

Dans ce roman de Jean Paul, l'association du paysage comme *pictura* à une certaine neutralité affective est l'indice de la dévaluation progressive du référent pictural dans la littérature romantique⁶⁴.

Ainsi, la représentation du paysage en littérature garde l'empreinte du 'paysage-tableau', sans se réduire pour autant à une simple transposition d'impressions picturales.

De plus, bien avant que ne s'impose la signification esthétique du mot *Landschaft*, de premières descriptions de la nature apparaissent dans la littérature, notamment dans la poésie antique⁶⁵. Dans l'*Odyssée* par exemple, Homère dépeint une nature idéale, séjour des Dieux et des Nymphes, comme celle que découvrent Ulysse et son équipage sur l'île des Chèvres :

C'est une île en forêt où les chèvres sauvages se multiplient sans fin. [...] sans labours ni semailles, tous les jours de l'année, l'île vide d'humains ne sert que de pâtis à ces chèvres bêlantes.

[...] près des flots écumants, il est, sur le rivage, des prairies arrosées, molles, où l'on aurait des vignes éternelles ; et quel labour facile ! et les hautes moissons qu'on ferait chaque été ! car c'est un gras terroir que recouvrent ces mottes.

Cette île a, dans son port, des cales si commodes que, sans amarre à terre, on laisse les vaisseaux, une fois remisés, jusqu'au jour où le cœur à nouveau se décide ou que les vents se lèvent. A l'orée de ce port, s'épanche l'onde claire d'une source sous roche, en un cercle de trembles⁶⁶.

Une source limpide, un groupe d'arbres, des prairies fécondes composent l'image d'une nature aimable et si généreuse qu'elle apparaît comme un véritable pays de

⁶³ *Ibid.*, p. 456.

⁶⁴ Nous retrouverons également dans le roman de J. W. v. Goethe *Die Leiden des jungen Werther* (1774) cette image du 'tableau', plus précisément du 'tableau verni' ('ein lackiertes Bildchen'), qui désigne de la même manière une nature privée de toute substance spirituelle. Cf. infra : 3. 2. 3., p. 144.

⁶⁵ Nous nous appuyons ici sur l'étude de E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen, Bâle, 1993 (1ère édition 1948).

cocagne.

Ces thèmes ont été repris et enrichis par les poètes antiques, notamment par Théocrite (v. 315-v. 250 av. J.-C.), auteur des premières bucoliques. C'est à l'ombre des arbres, non loin d'une source prête à les rafraîchir et sur un doux tapis d'herbe que les bergers sont invités à composer leurs chants, comme, par exemple, dans l'idylle du 'chevrier et du berger' :

Tu sera mieux pour chanter où je suis, assis sous cet olivier sauvage et sous ces arbres ; de l'eau fraîche tombe de ce côté goutte à goutte ; ici, il y a du gazon, et ce lit de feuilles que tu vois, et des sauterelles qui babillent⁶⁷.

Renouvelée par Virgile dans ses *Bucoliques* (49-39 av. J.-C.)⁶⁸, la poésie pastorale devient un des fondements de la tradition littéraire européenne. À la fin de l'Antiquité, les poètes offrent ainsi l'image d'une nature 'amène'⁶⁹, où séjournent les bergers en toute innocence. Développé ensuite dans la poésie latine du début du XIe siècle⁷⁰, ce motif du lieu de plaisance (*locus amoenus*) devient un *topos* très précis de la description de la nature. Il se compose toujours des mêmes éléments, un arbre ou un bosquet, un tapis d'herbe, une source ou un ruisseau, auxquels peut s'ajouter également le chant des oiseaux.

⁶⁶ L'*Odyssée 'Poésie homérique'*, texte établi et traduit par V. Bérard, 6ème édition, Paris 1959, tome II : chants VIII-XV, p. 32 (IX, 132).

⁶⁷ *Bucoliques grecs. Tome I Théocrite*, texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, 6ème édition, Paris 1967, p. 48 (Idylle V). Cf. également l'idylle des 'Dioscures' : 'Mais Castor [...] et Pollux [...] erraient tous deux solitaires à l'écart de leurs compagnons et contemplaient dans la montagne une forêt sauvage faite d'arbres de toute sorte. Ils trouvèrent une source vive au pied d'un rocher lisse, pleine d'une onde limpide ; les cailloux de son lit brillaient du fond de l'eau comme cristal et argent ; auprès, avaient poussé des pins élevés, des peupliers blancs, et des platanes et des cyprès à la cime feuillue, et des fleurs odorantes chères au labeur des abeilles velues, toutes les fleurs qui, sur la fin du printemps, foisonnent dans les prairies' (Idylle XXII, p. 185). Dans ce passage s'exprime un sentiment de la nature presque 'moderne' : les deux héros s'éloignent de leurs compagnons afin de contempler en toute tranquillité une nature pittoresque.

⁶⁸ Virgile, *Bucoliques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, cinquième tirage revu, corrigé et augmenté d'un complément bibliographique par R. Lesueur, Paris 1992. Cf. notamment la première églogue, dans laquelle le sort du berger Mélébée, contraint à l'exil, est opposé à celui de Tityre, qui mène une vie oisive au sein d'une nature accueillante (p. 38, I, 1-5 et 46-59). C'est en Sicile, sur le mont Hybla, que Virgile situe cette scène idyllique. Dans les églogues suivantes, le poète renonce à toute localisation précise et opte pour une région idéale que lui-même n'avait jamais visitée, l'Arcadie (cf. par exemple la 7ème bucolique, p. 79, VII, 1-5).

⁶⁹ L'adjectif *amoenus* apparaît très fréquemment dans les descriptions de Virgile, comme par exemple dans ce passage de l'*Énéide* : 'His demum exactis, perfecto munere diuae, / deuenere locos laetos et amoena uirecta / fortunatorum nemorum sedesque beatas' ('Tout ceci une fois accompli et leur hommage rendu à la déesse, ils parvinrent enfin aux espaces riants, aux aimables prairies des bois fortunés, les demeures bienheureuses'. In : Virgile, *Énéide*, texte établi et traduit par J. Perret, Paris 1978, livre VI, 637-639, p. 67.

⁷⁰ E. R. Curtius (op. cit., p. 204) cite notamment Guidon d'Ivrée et Baudri de Bourgueil. Plus généralement, au Moyen Âge, le motif du lieu de plaisance est recensé par les lexicographes comme accessoire poétique.

La littérature européenne s'inspire largement de ces représentations idéales, si l'on en juge notamment par le nombre de poésies pastorales qui voient le jour entre le XVI^e et le XVII^e siècle. Le motif de l'Arcadie, symbole d'une existence bienheureuse au sein de la 'belle' nature, est alors associé dès le début du XVI^e siècle à celui de l'Âge d'Or, chez H. Sachs par exemple ou bien encore chez L. de Camões⁷¹. Ce thème est également exploité par J. W. v. Goethe dans le second *Faust* (1832). Dans le troisième acte, Faust, après avoir vaincu Ménélas et conquis Hélène, trouve refuge au sein d'une Arcadie idéale, où 'tous les mondes' se rejoignent :

[...]

Die Quelle springt, vereinigt stürzen Bäche,
Und schon sind Schluchten, Hänge, Matten grün.
Auf hundert Hügeln unterbrochner Fläche
Siehst Wollenherden ausgebreitet ziehn.

[...]

Pan schützt sie dort, und Lebensnymphen wohnen
In buschiger Klüfte feucht erfrischem Raum,
Und sehnsuchtsvoll nach höhern Regionen
Erhebt sich zweighaft Baum gedrängt an Baum.

[...]

Und mütterlich im stillen Schattenkreise
Quillt laue Milch bereit für Kind und Lamm;
Obst ist nicht weit, der Eben reife Speise,
Und Honig trieft vom ausgehöhlten Stamm.

[...]

Und so entwickelt sich am reinen Tage
Zu Vaterkraft das holde Kind.
Wir staunen drob; noch immer bleibt die Frage:
Ob's Götter, ob es Menschen sind?
So war Apoll den Hirten zugestaltet,
Daß ihm der schönsten einer glich;
Denn wo Natur im reinen Kreise waltet,
Ergreifen alle Welten sich.

[...] ⁷².

Les éléments constitutifs du *locus amoenus*, la source, les prairies verdoyantes, les

⁷¹ Cf. notamment le poème de H. Sachs (1494-1576) 'Das Schlauffen Landt' (in : H. Sachs, *Meistergesänge Fastnachtspiele Schwänke*, éd. par E. Geiger, Stuttgart 1951, p. 62 sq.), dans lequel la générosité de la nature rappelle les 'vignes éternelles' de l'île aux chèvres dans l'*Odyssée* de Homère. Dans le poème épique des *Lusiades* de Camões (1524-1580), publié en 1572, la description de l'île des amours présente également des éléments constitutifs du *locus amoenus*, comme par exemple dans ce passage : 'Trois aimables coteaux se montraient, dressés avec grâce et noblesse, et revêtus d'un brillant gazon, dans l'île belle, joyeuse et charmante. De leurs cimes, s'épanchaient de clairs et limpides ruisseaux, apportant la vie à la verdure ; à travers les blanc cailloux, l'onde babillarde et fugitive se frayait un chemin. / Dans un joli vallon qui se creuse entre les trois coteaux, les eaux claires venaient se réunir en une vaste nappe aussi belle qu'on peut l'imaginer. Sur elle s'incline un gracieux bouquet d'arbres [...]' (L. de Camões, *Les Lusiades*, traduction de R. Bismut, Paris 1980, chant IX, 54 et 55, p. 194). Nous renvoyons ici au volume *Textures (Cahiers du C.E.M.I.A., n°3)*, consacré au *Mythe de l'Âge d'or dans les littératures modernes* (publié par le Centre de Recherche 'Langues et Cultures Européennes' de l'Université Lumière Lyon 2, avril 1998).

bosquets touffus, sont à nouveau associés à l'image d'une nature harmonieuse et généreuse ('Honig trieft vom ausgehöhlten Stamm'). Cet éloge d'une Arcadie intemporelle, où le monde antique des bergers se confond avec l'univers moyenâgeux de Faust, lui-même uni à Hélène de Troie, s'accompagne d'un retour conscient à l'Âge d'or :

[...]

So ist es mir, so ist es dir gelungen;
Vergangenheit sei hinter uns getan!
O fühle dich vom höchsten Gott entsprungen,
Der ersten Welt gehörst du einzig an.
Nicht feste Burg soll dich umschreiben!
Noch zirket in ewiger Jugendkraft
Für uns, zu wonnevollem Bleiben,
Arkadien in Spartas Nachbarschaft.
Gelockt, auf sel'gem Grund zu wohnen,
Du flüchtetest ins heiterste Geschick!
Zur Laube wandeln sich die Thronen,
Arkadisch frei sei unser Glück!

[...] ⁷³.

Faust aspire à une 'liberté arcadienne', à une existence 'naturelle' dans ce 'premier monde' que dépeint Ovide dans ses *Métamorphoses* ⁷⁴. L'évocation des 'trônes' transformés en 'tonnelle' ('Zur Laube wandeln sich die Thronen') entraîne un changement de décor : la cour intérieure du château, lieu où se déroule initialement la scène, fait ainsi place à un 'bosquet ombragé' ('schattiger Hain') ⁷⁵, véritable archétype du bonheur arcadien.

Les sources du paysage littéraire ne sont donc pas uniquement picturales. Ainsi que l'affirme R. Gruenter, ses formes et sa composition sont déterminées à la fois par l'expérience picturale du paysage comme *pictura*, apparu dès la Renaissance, et par une

⁷² J. W. v. Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil in fünf Akten*, in : *Goethes Werke*, éd. par E. Trunz (*Hamburger Ausgabe*), 14 vol., édition revue et corrigée, Munich 1986 sq., vol. 3 (*Dramatische Dichtungen I*, 1996), p. 287-288.

⁷³ Ibid., p. 288.

⁷⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par G. Lafaye, 8ème édition, Paris 1994, tome I (I-V), p. 10-11 : 'L'âge d'or naquit le premier, qui, sans répression, sans lois, pratiquait de lui-même la bonne foi et la vertu. [...] La terre aussi, libre de redevances, sans être violée par le hoyau, ni blessée par la charrue, donnait tout d'elle-même ; contents des aliments qu'elle produisait sans contrainte, les hommes cueillaient les fruits de l'arbousier, les fraises des montagnes, les cornouilles, les mûres qui pendent aux ronces épineuses et les glands tombés de l'arbre de Jupiter aux larges ramures. Le printemps était éternel et les paisibles zéphyrus caressaient de leurs tièdes haleines les fleurs nées sans semence. Bientôt après, la terre, que nul n'avait labourée, se couvrait de moissons ; les champs, sans culture, jaunissaient sous les lourds épis ; alors des fleuves de lait, des fleuves de nectar coulaient ça et là et l'yeuse au vert feuillage distillait le miel blond'.

⁷⁵ Nous renvoyons ici à la didascalie qui succède immédiatement au souhait de Faust : 'Der Schauplatz verwandelt sich durchaus. An eine Reihe von Felsenhöhen lehnen sich geschlossene Lauben. Schattiger Hain bis an die rings umgebende Felsensteile hinan. Faust und Helena werden nicht gesehen. Der Chor liegt schlafend verteilt umher' (J. W. v. Goethe, op. cit., p. 289).

tradition littéraire attestée dès l'Antiquité et encore très vivace au XVIII^e siècle :

Wir können hier nur andeuten, daß der Dichter, auch wo er durch die Landschaftsmalerei das Landschaftssehen lernte, noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein im Banne einer Topik bleibt, die der dichterischen Transposition von Gemäldeindrücken zum mindesten thematische Grenzen zieht⁷⁶.

Le choix de thèmes empruntés aux représentations traditionnelles de la nature idéale permet de limiter l'influence de la peinture de paysage sur le paysage littéraire⁷⁷.

Néanmoins, avant de conclure à la présence de premiers paysages dans la poésie antique, il convient de s'entendre sur la signification de ce terme en littérature. E. R. Curtius par exemple parle déjà de 'paysage idéal' ('Ideallandschaft') à propos de la représentation du *locus amoenus* dans la poésie antique. Or, l'analyse sémantique du mot *Landschaft* a révélé qu'il faut attendre la Renaissance pour qu'apparaisse le terme dans son acception esthétique. Par conséquent, la tradition littéraire à laquelle se réfère E. R. Curtius présente des descriptions de la nature et non de véritables paysages. Afin d'éviter tout emploi abusif et toute confusion avec le terme de nature, il paraît nécessaire de définir précisément ce qu'il faut entendre par le mot *Landschaft* en littérature.

- Définition

Le paysage littéraire se définit tout d'abord par analogie avec son paradigme pictural. Les descriptions de paysage reposent, en règle générale, sur l'utilisation de codes de perception picturaux, comme le montre par exemple ce passage du conte de E. T. A. Hoffmann *Der goldne Topf* (1814) :

Unter einem Holunderbaume, der aus der Mauer hervorgesprossen, fand er ein freundliches Rasenplätzchen; da setzte er sich hin [...]. Dicht vor ihm plätscherten und rauschten die goldgelben Wellen des schönen Elbstroms, hinter demselben streckte das herrliche Dresden kühn und stolz seine lichten Türme empor in den duftigen Himmelsgrund, der sich hinabsenkte auf die blumigen Wiesen und frisch grünenden Wälder, und aus tiefer Dämmerung gaben die zackichten Gebirge Kunde vom fernen Böhmerlande⁷⁸.

⁷⁶ R. Gruenter, *op. cit.*, p. 206 (termes mis en italique par l'auteur).

⁷⁷ Dès le XVI^e siècle, comme en témoigne la tradition vénitienne de la Pastorale, représentée notamment par Giulio et Domenico Campagnola, les peintres s'inspirèrent à leur tour de la poésie bucolique. Le genre du paysage 'pastoral' ou 'champêtre', défini par R. de Piles dans ses *Cours de peinture par principes* (1708) comme une représentation où la nature se 'fait voir toute simple, sans fard et sans artifice' (*op. cit.*, p. 99 sq.), connut un large succès aux XVII^e et XVIII^e siècles. Citons par exemple le *Paysage avec deux hommes assis* de G. Campagnola (vers 1482-après 1515) et le *Paysage pastoral* de C. Gellée (ou le Lorrain, 1600-1682). Nous retrouvons ces reproductions dans le catalogue du *Paysage en Europe du XVI^e e au XVIII^e e siècle* (95^e exposition du Cabinet des dessins, Musée du Louvre 18 janvier – 23 avril 1990, reproductions n° 7 et 94). Les 'idylles' du début du XVIII^e siècle (celles de A. Watteau notamment), petites scènes de genre qui se déroulent dans un cadre naturel, renouvelèrent la tradition du 'Campagnolisme'.

⁷⁸ E. T. A. Hoffmann, *Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit, in : Fantasie- und Nachtstücke. Fantasiestücke in Callots Manier. Nachtsücke. Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*, éd. par W. Müller-Seidel, Darmstadt 1979, p. 180-181.

C'est le cheminement du regard qui ordonne la description, comme l'indique le recours à des déictiques. Le personnage perçoit tout d'abord le fleuve à ses pieds ('vor ihm'), puis les tours de la ville au second plan ('hinter demselben'). Son regard est ensuite guidé vers le haut, puis redescend pour embrasser les champs et les forêts, avant de se perdre dans le lointain ('vom fernen Böhmenlande').

Ainsi, le paysage littéraire se caractérise dans un premier temps par la mise en perspective d'un morceau de nature⁷⁹. Le paysage perçu par la fenêtre de la cabane de mousse, dans le roman de J. W. v. Goethe *Die Wahlverwandtschaften* (1802), fait ici figure de référence :

An der Türe empfing Charlotte ihren Gemahl und ließ ihn dergestalt sitzen, daß er durch Türe und Fenster die verschiedenen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf einen Blick übersehen konnte⁸⁰.

Le paysage est ici mis en perspective par le cadrage ('Rahmen') qu'opèrent les fenêtres et la porte, et la cohérence de l'ensemble est soulignée ('auf einen Blick').

Cependant, le paysage littéraire ne consiste pas seulement en une représentation d'une partie de la nature mise en perspective par le regard. La description de paysage dans le texte de E. T. A. Hoffmann, par exemple, représente non seulement un fragment de nature clairement structuré par le regard du spectateur, mais encore une nature poétisée. En effet, les adjectifs employés ('goldgelb', 'schön', 'herrlich', 'kühn', 'stolz', 'licht', 'duftig') visent moins à représenter qu'à évoquer et créer une 'tonalité' poétique. La dynamique que créent les différentes personnifications, associées à des verbes de mouvement ('emporstrecken', 'hinabsenken'), donnent à cette longue description sa cohésion interne.

Ainsi, ce n'est pas une nature 'esthétiquement indifférente', selon l'expression de M. Smuda, qui est l'objet de la représentation, mais une nature enrichie d'une qualité esthétique particulière, élevée en quelque sorte à une puissance supérieure. De même que, comme nous l'avons constaté plus haut, le paysage 'réel', au sens moderne du terme, ne consiste pas en un simple assemblage de différents éléments perçus dans la nature, le paysage littéraire ne repose pas uniquement sur une association de 'tableaux' destinés à reproduire le plus fidèlement possible un fragment du monde sensible.

Ce rôle de l'esprit comme facteur de potentiation de la simple nature est particulièrement mis en valeur dans l'essai de Schiller *Über Matthissons Gedichte* (1794), qui marque un tournant dans l'histoire du paysage littéraire sur la plan de la théorie. La recension d'un recueil de poèmes publié pour la première fois en 1791 par F. v. Matthisson⁸¹ sert en réalité de prétexte au développement d'une conception idéaliste du paysage. Dans cet essai critique, Schiller commence par rappeler que la nature, règne de

⁷⁹ Nous reviendrons plus loin sur les 'outils' nécessaires à cette mise en perspective de la représentation en littérature, notamment sur le rôle de la fenêtre. Cf. infra : 1. 2. 2., p. 38 sq.

⁸⁰ J. W. v. Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, in : *Werke*, op. cit., vol. 6, p. 243. De même, le paysage que décrit tout d'abord le jardinier au début du premier chapitre, avant que Eduard ne le découvre par la fenêtre de la cabane de mousse, est perçu à la manière d'un tableau : 'Man hat einen vortrefflichen Anblick: unten das Dorf, ein wenig rechter Hand die Kirche, über deren Turmspitze man fast hinwegsieht, gegenüber das Schloß und die Gärten' (p. 242).

l'arbitraire, n'est pas à même de satisfaire l'exigence première de toute oeuvre d'art, la nécessité⁸², que l'on ne peut trouver que dans le domaine de la nature humaine.

Ainsi, la représentation du paysage est élevée au rang d'une 'opération symbolique', qui permet de transformer la nature inanimée en un 'symbole' de la nature humaine :

Zwar wird [der echte Künstler] die landschaftliche Natur für sich selbst so hoch steigern, als es möglich ist, soweit es angeht, den Charakter der Notwendigkeit in ihr aufzufinden und darzustellen suchen; aber weil er [...] auf diesem Wege nie dahin kommen kann, sie der menschlichen gleich zu stellen, so versucht er es endlich, sie durch eine symbolische Operation in die menschliche zu verwandeln [...]. [...] Es gibt zweierlei Wege, auf denen die unbeseelte Natur ein Symbol der menschlichen werden kann : entweder als Darstellung von Empfindungen oder als Darstellung von Ideen⁸³.

La représentation de 'sentiments' ou 'd'idées' permet de conférer au paysage ce 'caractère de nécessité' qui est inhérent à toute 'belle' oeuvre d'art. Le mot 'symbole' prend ici une signification identique à celle que lui attribue Kant dans son ouvrage *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*⁸⁴, c'est-à-dire qu'il désigne un mode de représentation sensible, adapté aux concepts de la raison. Puisque ces derniers sont, par essence, 'indémonstrables', contrairement aux concepts empiriques qui, eux, peuvent être illustrés par un simple 'exemple', ils nécessitent la mise en oeuvre d'un procédé analogique (par exemple, le 'beau' comme 'symbole' du 'bien moral') qui est le propre de toute figuration 'symbolique'.

Ainsi, Schiller développe l'idée d'une analogie entre les mouvements intérieurs du coeur humain et certaines manifestations extérieures :

Dringt nun [...] der Landschaftsmaler in das Geheimnis jener Gesetze ein, welche über die innern Bewegungen des menschlichen Herzens wallen, und studiert er die Analogie, welche zwischen diesen Gemütsbewegungen und gewissen äußern Erscheinungen stattfindet, so wird er aus einem Bildner gemeiner Natur zum wahrhaften Seelenmaler. Er tritt aus dem Reich der Willkür in das Reich der

⁸¹ Schiller avait rencontré Matthisson (1761-1831), auteur de poésies 'sentimentales' particulièrement appréciées à l'époque, en 1794.

⁸² 'Steht man also an, Gemälde oder Dichtungen, welche bloß unbeseelte Naturmassen zu ihrem Gegenstand haben, für echte Werke der schönen Kunst (derjenigen nämlich, in welcher ein Ideal möglich ist) zu erkennen, so zweifelt man an der Möglichkeit, diese Gegenstände so zu behandeln, wie es der Charakter der schönen Kunst erheischt. Was ist dies nun für ein Charakter, mit dem sich bloß die landschaftliche Natur nicht ganz soll vertragen können ? Es muß derselbe sein, der die schöne Kunst von der bloß angenehmen unterscheidet. Nun teilen aber beide den Charakter der Freiheit; folglich muß das angenehme Kunstwerk, wenn es zugleich ein schönes sein soll, den Charakter der Notwendigkeit an sich tragen.' (F. Schiller, op. cit., in : *Sämtliche Werke*, éd. par G. Fricke et H. G. Göpfert, Munich 1962 (3ème édition), vol. 5, p. 993-994). Ce n'est que grâce à cette 'nécessité' interne que le poète parvient à guider le jeu de notre imagination et à produire l'effet souhaité.

⁸³ *Ibid.*, p. 998. 76 l. Kant, op. cit., in : *Werke in sechs Bänden*, éd. par W. Weischedel, Wiesbaden 1957, vol. 5. Nous renvoyons ici au paragraphe 59.

⁸⁴ 77 F. Schiller, op. cit., p. 999 (terme souligné par nous).

Notwendigkeit ein und darf sich, wo nicht dem plastischen Künstler, der den äußern Menschen, doch dem Dichter, der den innern zu seinem Objekte macht, getrost an die Seite stellen⁸⁵.

C'est en étudiant cette analogie que le peintre de paysage, au départ simple 'modeleur' de la 'vulgaire nature' ('einem Bildner gemeiner Natur') peut aspirer au titre de 'peintre de l'âme' ('Seelenmaler') et espérer rivaliser avec le poète, expert dans l'art de représenter l'intériorité humaine.

De plus, cette analogie se caractérise chez Schiller par son 'universalité subjective' ('subjektive Allgemeinheit')⁸⁶, c'est-à-dire par son application à l'ensemble des individus, indépendamment de la singularité de leur tempérament. L'équivalence presque mécanique que cherchera à établir C. G. Carus, médecin, philosophe et peintre du début du XIXe siècle, dans ses *Lettres sur la peinture de paysage* (1815-1835)⁸⁷, entre les affections humaines et les phénomènes naturels répondra au même besoin de conférer à ces correspondances subjectives une validité absolue.

Toutefois, la comparaison entre l'analogie exposée par Schiller et les futures correspondances romantiques s'arrête lorsque l'auteur, en s'appuyant directement sur la conception kantienne du symbole, applique son analogie non plus aux 'sentiments', mais aux 'idées' elles-mêmes :

Bietet sich ihr [der Vernunft] nun unter diesen Erscheinungen eine dar, welche nach ihren eigenen (praktischen) Regeln behandelt werden kann, so ist ihr diese Erscheinung ein Sinnbild ihrer eigenen Handlungen, der tote Buchstabe der Natur wird zu einer lebendigen Geistersprache, und das äußere und innre Auge lesen dieselbe Schrift der Erscheinungen auf ganz verschiedene Weise. Jene liebliche Harmonie der Gestalten, der Töne und des Lichts, die den ästhetischen Sinn entzückt, befriedigt jetzt zugleich den moralischen; jene Stetigkeit, mit der sich die Linien im Raum oder die Töne in der Zeit aneinander fügen, ist ein natürliches Symbol der innern Übereinstimmung des Gemüts mit sich selbst und des sittlichen Zusammenhangs der Handlungen und Gefühle, und in der schönen Haltung eines pittoresken oder musikalischen Stücks malt sich die noch schönere einer sittlich gestimmten Seele⁸⁸.

La figuration 'symbolique' 'd'idées' conformes aux préceptes de la raison attribue à la représentation du paysage une dimension non seulement esthétique, mais également éthique. De même que, pour Kant, le 'beau' reflète, par analogie, le 'bien moral', pour

⁸⁵ 78 *Ibid.*, p. 996.

⁸⁶ C. G. Carus (1789-1869), *Briefe über Landschaftsmalerei [...]*, éd. par D. Kuhn (fac-similé de l'édition de Leipzig de 1835), Heidelberg 1972. Traduction française par E. Dickenherr, A. Pernet et R. Rochlitz, in : C. D. Friedrich, C. G. Carus, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Paris 1988. Nous aurons l'occasion, au cours de notre analyse du 'paysage de l'âme' ('Seelenlandschaft') dans la littérature romantique, d'étudier en détail cette parenté affective du Moi et de la nature : cf. infra, 4. 1. 2., p. 171 sq.

⁸⁷ 80 F. Schiller, op. cit., p. 1000.

⁸⁸

Schiller, la 'gracieuse harmonie' d'une composition picturale, poétique, ou bien encore musicale⁸⁹ laisse transparaître la beauté transcendante d'une 'âme morale'.

Ainsi, dans cet essai qui semble être le laboratoire des lettres sur *L'éducation esthétique de l'homme* (1795)⁹⁰, le paysage n'est réhabilité qu'à la faveur de sa finalité éthique. L'assimilation de la nature à un 'langage' ('einer lebendigen Geistersprache'), de ses phénomènes à des 'caractères' perceptibles à 'l'oeil intérieur' ('das [...] innre Auge'), est loin de revêtir la signification mystique que lui conféreront les premiers romantiques⁹¹. En effet, si Schiller reprend ici le *topos* baroque du *liber naturae* ('dieselbe Schrift der Erscheinungen'), selon lequel la nature est un 'abécédaire' vivant, c'est avant tout pour souligner la conjonction 'idéale' de l'esthétique et de l'éthique. En comparant l'image de 'l'oeil intérieur', à laquelle Schiller recourt également dans ce passage, à la célèbre métaphore qu'emploie C. D. Friedrich pour désigner un processus de création 'intérieure'⁹², traduite, dans le tableau *Selbstbildnis mit Visierklappe*⁹³, par une occultation partielle du regard, nous mesurons tout particulièrement la distance qui sépare encore la conception 'didactique' du paysage chez Schiller de celle, plus réflexive, que développeront les romantiques.

Ces réflexions nous permettent de distinguer une seconde caractéristique du paysage littéraire, induite non plus par la mise en perspective d'un morceau de nature, mais par la capacité signifiante de cette dernière. Sans adopter pour autant la conception idéaliste de Schiller, nous considérerons cette dimension symbolique comme un critère distinctif du paysage en littérature. Comme nous l'avons relevé plus haut, la perception du paysage s'accompagne nécessairement d'un 'investissement' affectif de la part du spectateur. Par conséquent, nous proposons de définir le paysage littéraire comme une *représentation de la nature qui se caractérise à la fois par la mise en perspective d'un fragment du monde sensible et par l'expression du sens symbolique dont il est investi*. Il ne s'agit là que d'une hypothèse de travail, que notre analyse des formes et de la fonction du paysage dans la littérature allemande du XVIIIe et du début du XIXe siècle nous amènera certainement à corriger. Nous verrons notamment comment notre postulat d'un équilibre théorique entre les composantes spatiales du paysage et son signifié

⁸⁹ Nous reviendrons plus loin sur cette conception 'musicale' du paysage chez Schiller. Cf : infra 4. 1. 2., p. 177.

⁹⁰ F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in : *Werke*, op. cit., vol. 5, p. 570-669.

⁹¹ À propos de la conception romantique de la nature comme 'hiéroglyphe', cf. : infra, 4. 2. 3., p. 210-211.

⁹² 'Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es zurückwirke auf andere von außen nach innen.', in : *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, éd. Par S. Hinz, Berlin, Munich 1968 sq., p. 92. De même, dans un des fragments du *Blüthenstaub*, Novalis affirme : 'Der erste Schritt wird Blick nach Innen, absondernde Beschauung unsers Selbst. Wer hier stehn bleibt, geräth nur halb. Der zweyte Schritt muß wirksamer Blick nach Außen, selbstthätige, gehaltne Beobachtung der Außenwelt seyn.' (in : *Schriften*, éd. par P. Kuckhohn et R. Samuel, Stuttgart 1960, vol. 2, p. 423). 85 C. D. Friedrich, *Selbstbildnis mit Visierklappe*, 1802, Hambourg, Kunsthalle. Cf. reproduction n°1.

⁹³

symbolique sera progressivement remis en cause par l'intériorisation des représentations de la nature dans la littérature romantique.

Il convient toutefois, avant d'étudier cette évolution, de déterminer les moyens spécifiques qu'offre la représentation littéraire du paysage, afin de satisfaire cette double exigence : circonscrire un fragment de la nature et traduire le 'sentiment' ou 'l'idée' qui lui sont symboliquement associés.

1. 2. Les mots du paysage

Dans son essai *Über Matthisons Gedichte*, Schiller traite de l'art du paysage sans établir de distinction entre la peinture et la littérature. Nous soulignerons toutefois qu'on ne peut évoquer indifféremment ces deux modes de représentation fondamentalement distincts l'un de l'autre. C'est pourquoi nous estimons nécessaire de rappeler avant toute chose la spécificité sémiotique de la littérature, contrainte de parer à la difficulté de représenter un espace sans pouvoir faire directement appel à la perception visuelle.

1. 2. 1. Image poétique et image picturale

- Analogies et divergences⁹⁴

Parce qu'elle a recours au langage, constitué de signes, la littérature exploite une matière déjà signifiante en soi. L'art pictural figuratif dispose au contraire de moyens d'expression 'neutres' que sont les couleurs, les lignes et les formes⁹⁵. Alors que la peinture figurative repose sur une analogie entre signifiant et signifié (analogie par exemple entre la représentation picturale d'un paysage et la réalité sensible), la littérature ne peut 'qu'évoquer' le réel par l'intermédiaire du langage qui, ainsi que l'affirme R. Barthes, fait

⁹⁴ Nous nous appuyons ici notamment sur l'article de P. Hadermann, 'L'image picturale et l'image poétique : analogies, rencontres et quiproquos', in : *Yearbook of Comparative and General Literature*, 33, 1984, p. 19-26.

⁹⁵ E. Panofsky distingue ainsi dans un tableau figuratif le *motif* de l'*image*. Le *motif* est défini comme une forme chargée de significations 'primaires' ou 'naturelles', c'est-à-dire représentant des objets identifiables grâce à l'expérience sensible (hommes, animaux, éléments de la nature ...). Lorsque ce *motif* se charge d'une signification 'secondaire' ou 'conventionnelle', c'est-à-dire lorsqu'il est mis en relation signifiante avec un 'thème' ou 'concept', il devient alors une *image*. L'*image* apparaît donc comme un *motif* pictural renvoyant à la fois à ce qu'il représente et à ce qu'il signifie par convention. Ainsi, comme le souligne P. Hadermann (op. cit., p. 20) l'*image* telle que Panofsky la définit 'dénote et connote' à la fois. Cependant, Hadermann souligne la difficulté de maintenir cette distinction entre *motif* et *image* en littérature, le *motif* s'appliquant dans ce domaine à un élément de la structure et l'*image* étant de nature uniquement symbolique (cf. p. 22 sq.). Ainsi, les signes qu'utilise la littérature ne sont pas 'neutres' et, pour reprendre la terminologie de Panofsky, ont une signification non pas purement 'primaire' ou 'naturelle' mais bien 'conventionnelle'. Cette distinction entre le *motif* et l'*image* est développée par Panofsky dans son essai 'Iconographie et iconologie', repris en partie dans l'avant-propos de son ouvrage *L'oeuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, traduit de l'anglais par M. et B. Teyssède, Paris 1969 (p. 10 sq.).

office de 'relais' :

L'art [pictural], quels que soient les détours et les droits de la culture, peut toujours rêver à la nature [...] ; la littérature, elle, n'a pour rêve et pour nature immédiate que le langage⁹⁶.

Ainsi, la littérature, par la médiation du langage, ne peut que connoter le réel et non le dénoter⁹⁷.

Littérature et peinture présentent donc des différences sémiotiques que des philosophes⁹⁸ ou des sociologues comme P. Francastel ont relevées :

[...] [en peinture] il ne s'agit pas d'ordonner les éléments épars avec plus ou moins d'ingéniosité, ni de puiser dans un répertoire d'existants ; la forme plastique est un dynamisme. Le signe se détermine, disait Matisse, dans le moment où il se découvre en fonction de l'oeuvre en cours ... La cohérence est au bout d'un processus de création, et non pas au départ⁹⁹.

Selon la terminologie de E. Panofsky, le *motif* pictural, au départ 'neutre' et non signifiant en soi, acquiert peu à peu une signification 'secondaire' et fait place à l'*image*.

Parce qu'elle ne peut, par nature, représenter le réel que par la médiation du langage, la littérature a recours également à des images (comparaison, métaphore, métonymie ...) que l'on peut rapprocher de l'image picturale. La plus grande corporéité de cette dernière semble évidente. Tandis que l'image poétique cherche à évoquer ce qu'elle veut nous rendre présent à l'esprit sans pouvoir utiliser le sens direct de la vue, l'image picturale bénéficie d'une visualité immédiate. Néanmoins, parce qu'elle est également connotative, l'image picturale rejoint l'image comme figure du discours poétique¹⁰⁰. P. Hadermann attribue ainsi à toutes deux une double fonction commune, celle d'assurer à l'oeuvre :

[...] (1) une plasticité, une sensualité, une présence spécifiques [...] ; et (2) une richesse polysémique que viendra préciser, limiter, canaliser le contexte syntagmatique du poème ou du tableau¹⁰¹.

⁹⁶ R. Barthes, 'Littérature et signification', in : *Essais critiques*, Paris 1964, p. 264.

⁹⁷ Il faut entendre par dénotation la relation établie entre le signe et son référent, cet objet réel que la littérature ne peut 'montrer' directement et qu'elle ne parvient à désigner que par le détour du langage. Pour une définition précise de ces concepts, nous renvoyons à l'ouvrage d'O. Ducrot et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editions du Seuil 1972.

⁹⁸ M. Dufrenne, par exemple, affirme dans son ouvrage *Esthétique et Philosophie* (Paris 1976, II) : 'La peinture donne à voir. Ce faisant, elle montre, elle ne dit pas' (p. 91).

⁹⁹ P. Francastel, *La réalité figurative, éléments structuraux de sociologie de l'art*, Paris 1965, p. 290.

¹⁰⁰ L'image picturale jouit certes d'une présence et d'une immédiateté visuelles très grandes, qui peuvent se révéler aussi contraignantes (cf. notamment les contraintes de la *mimesis*), mais elle fait appel également à la suggestion et se rapproche ainsi de l'image poétique qui suggère plus qu'elle ne représente. Cf. P. Hadermann, op. cit., p. 20.

¹⁰¹ *Ibid.*

Parce qu'elle reproduit et suggère à la fois, l'image donne à l'oeuvre d'art, qu'elle soit poétique ou picturale, sa forme et son sens spécifiques. La plasticité et le pouvoir suggestif de l'image sont plus ou moins accentués selon le domaine concerné.

Ainsi, grâce à la suggestivité de ses 'peintures verbales'¹⁰², le poète fut longtemps considéré comme capable d'égaliser le peintre, conformément à une longue tradition qu'il convient de rappeler ici brièvement.

- Les 'peintures verbales' du poète dans la tradition de l'*ut pictura poesis*

Comme le souligne W. L. Rensselaer, les théoriciens de la Renaissance¹⁰³ développèrent l'idée d'une analogie profonde entre la poésie et la peinture en se fondant sur les Anciens. Dans sa *Poétique*, Aristote effectue déjà un premier rapprochement en comparant l'intrigue d'une tragédie au dessin en peinture¹⁰⁴. Plus généralement, dès l'Antiquité, le poète est associé au peintre lorsque ses représentations sont particulièrement vivantes. Plutarque par exemple¹⁰⁵ souligne les qualités plastiques d'une description de Thucydide, qui représente avec une clarté et une vivacité remarquables une scène de bataille.

C'est à la célèbre formule de Horace *ut pictura poesis* ('la poésie est comme la peinture')¹⁰⁶ que ces théoriciens ont fait le plus souvent appel afin d'étayer leur rapprochement entre poésie et peinture. Néanmoins, ce qui chez Horace n'était qu'une simple comparaison devint à partir du XVIe siècle l'objet de développements nourris, qui visent à démontrer l'existence d'une parenté étroite entre ces deux arts. Plus précisément, comme l'indique W. L. Rensselaer¹⁰⁷, les termes de cette comparaison furent renversés au profit de la peinture, prise désormais comme référence première :

[...] pendant deux siècles, les critiques ont pensé que, si le poète ressemblait au

¹⁰² Nous empruntons cette expression à W. L. Rensselaer, in : *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la Peinture. XV e -XVII e siècles (Ut pictura poesis. The humanistic Theory of Painting, New-York 1967), Paris 1991. C'est sur cet ouvrage que nous nous appuyons ici.*

¹⁰³ L'auteur cite notamment G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pictura, scoltura et architettura* (Milan 1585, VI, 66, p. 486) et L. de Vinci, *Trattato della pittura*, I, 17 (cf. P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan-Naples, 1971, I, p. 241-242). Cf. W. L. Rensselaer, op. cit., p. 7, note 2.

¹⁰⁴ 'La fable est donc le principe et comme l'âme de la tragédie ; en second lieu seulement viennent les caractères. En effet c'est à peu près comme en peinture où quelqu'un qui appliquerait les plus belles couleurs pêle-mêle charmerait moins qu'en esquissant une image', in : Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, 4ème édition, Paris 1965, 1450a.

¹⁰⁵ Plutarque (v. 50-v.125), *De gloria Atheniensium*, cit. in : W. L. Rensselaer, p. 9.

¹⁰⁶ Horace (65-8 av. J.-C.), *De Arte Poetica. Liber*, éd. par J. J. van Dooren, Liège 1939, p. 17, v. 361-365 : 'Ut pictura poesis. Erit quae, si propius stes, / Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes ; / Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / Iudicis argutum quae non formidat acumen ; / Haec placuit semel, haec deciens repetita placebit' ('Une poésie est comme une peinture. Il s'en trouvera une pour te séduire davantage si tu te tiens plus près, telle autre si tu te mets plus loin. L'une aime l'obscurité, une autre voudra être vue en pleine lumière, car elle ne redoute pas le regard perçant du critique ; certaines ne font plaisir qu'une fois, d'autres, reprises dix fois, font toujours plaisir', trad. de W. L. Rensselaer, op. cit., p. 13).

peintre, c'était principalement par la vivacité picturale de sa représentation ou, plus précisément, de sa description - son pouvoir de peindre dans l'oeil de l'esprit des images claires du monde extérieur, comme un peintre les enregistre sur la toile¹⁰⁸.

C'est grâce à la qualité de ses 'peintures verbales' que le poète peut être comparé au peintre.

Au XVII^e siècle, la formule attribuée à Simonide par Plutarque, 'la peinture est une poésie muette, la poésie une peinture parlante', est encore reprise dans des traités de poétique, notamment dans celui de G. P. Harsdörffer, *Poetischer Trichter* (1650-1653) :

***Es wird die Poëterey ein redendes Gemähl / das Gemähl aber eine stumme Poëterey genennet / nicht nur wegen der Freyheit dieser verbrüdereten und verschwesterten Kunste / in dem wir nach beliebten Einfällen / Reden im Gemähl und Mahlen in der Rede; sondern auch wegen der Bilder welche mit Kunstartiger Zierlichkeit dadurch vorstellig gemacht werden [...]*¹⁰⁹.**

La poésie et la peinture peuvent être considérées comme deux 'soeurs', dans la mesure où toutes deux présentent, l'une à la vue, l'autre à 'l'oeil de l'esprit', des 'images' ('Bilder'). Et l'auteur précise :

***Wie nun vorberührter Massen die Wort mit den Ohren reden / also reden die Bilder mit den Augen / und sonder solcher Kundigung kan sich der Poët seiner Kunst wenig rühmen; Massen er das / was nicht ist / als ob es für Augen stände vor- und mit natürlichen Wort-Farben ausmahlen sol*¹¹⁰.**

En usant des mots comme autant de 'couleurs naturelles' ('mit natürlichen Wort-Farben'), le poète parviendra à égaler le peintre¹¹¹.

C'est au début du XVIII^e siècle que se développe ensuite la poésie descriptive, représentée en Allemagne essentiellement par B. H. Brockes, A. v. Haller et E. v. Kleist. Cette école de 'peinture poétique', telle que l'a qualifiée J. J. Breitinger¹¹², témoigne d'un intérêt grandissant pour la nature extérieure. Soucieux de la représenter avec le plus d'exactitude possible, les poètes n'hésitent pas à transposer dans leur domaine un mode

¹⁰⁷ W. L. Rensselaer, op. cit., p. 7-8 : 'Et la comparaison célèbre d'Horace, 'ut pictura poesis' - 'la poésie est comme la peinture', dont les critiques d'art voulaient infléchir la lecture en 'la peinture est comme la poésie', était invoquée toujours davantage comme la reconnaissance définitive d'une parenté beaucoup plus étroite entre les deux soeurs qu'Horace ne l'aurait probablement admis'. Parce qu'ils ne disposaient, à l'époque, d'aucun traité théorique qui aurait permis, à l'instar de la *Poétique* de Aristote, de déterminer un ensemble de règles propres à 'l'art de peindre', les théoriciens de la Renaissance s'approprièrent la formule horacienne en la retournant à la faveur de la peinture.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁹ G. P. Harsdörffer, *Poetischer Trichter, fac-similé de l'édition de Nuremberg (1ère partie 1650, 2ème partie 1648, 3ème partie 1653)*, Darmstadt 1969, p. 101-102.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 105.

¹¹¹ Nous renvoyons ici, pour illustrer notre propos, à notre analyse sur la représentation de la nature dans la littérature baroque en Allemagne. Cf. infra : 2.1., notamment p. 48 sq.

de perception éminemment pictural¹¹³.

Lessing est l'un des premiers à s'élever contre ces confusions formelles entre la poésie et la peinture¹¹⁴. Bien que très connue, l'analyse développée dans son essai intitulé *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) mérite d'être ici présentée dans ses grandes lignes. Elle nous aide en effet à poser les fondements théoriques de notre réflexion sur la représentation littéraire du paysage.

Nous rappellerons tout d'abord la distinction sémiotique que commence par opérer Lessing entre la peinture et la littérature :

Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit¹¹⁵.

Définie comme organisation d'éléments plastiques dans l'espace, la peinture est régie par le mode de la coexistence ('das Nebeneinander'). La poésie s'inscrit au contraire dans la succession temporelle. Elle est donc davantage destinée à représenter des actions dans leur déroulement progressif et successif qu'à les décrire statiquement, comme en un tableau :

Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie¹¹⁶.

Lessing se réfère notamment au poème de A. v. Haller *Die Alpen*, 'chef d'oeuvre' de la poésie descriptive¹¹⁷, afin d'illustrer ces divergences. En s'appuyant sur le passage où est décrite très précisément la végétation alpine, Lessing souligne tout d'abord le talent du poète. Toutefois, il dénonce ensuite l'impossibilité de voir véritablement, dans son ensemble, l'objet représenté :

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malet, aber ohne alle Täuschung malet. Ich will nicht sagen,

¹¹² J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst [...]*, fac-similé de l'édition de 1740, Stuttgart 1966. Nous reviendrons plus loin sur ce traité de Breitinger, lorsque nous étudierons la poésie de la nature (*Naturlyrik*) du début du XVIIIe siècle. Cf. infra : 2. 2. 1., p. 70 sq.

¹¹³ Cf. ici notre chapitre sur B. H. Brockes, A. v. Haller et E. v. Kleist, infra : 2. 2., notamment p. 78 sq.

¹¹⁴ Dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1ère édition Paris 1719 ; réédition de cet ouvrage : Paris 1993, avec une préface de D. Désirat, d'après le texte de la troisième édition de 1740), l'Abbé Du Bos distinguait déjà les 'signes naturels' de la peinture des 'signes artificiels' de la poésie et accordait aux premiers, qui font appel au sens de la vue, une plus grande expressivité.

¹¹⁵ G. E. Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in : *Werke*, éd. par H. G. Göpfert, Munich 1974, vol. 6 (*Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*), p. 102.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 103.

¹¹⁷ 'Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann', in : *ibid.*, p. 111.

daß wer diese Kräuter und Blumen nie gesehn, sich aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. [...] Ich frage ihn nur, wie steht es nun um den Begriff des Ganzen? [...] Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen¹¹⁸.

Contraint de se plier aux exigences du discours poétique, A. v. Haller détaille les différentes parties d'un même objet et les présente une à une, dans un ordre successif. Cette décomposition fait alors obstacle à une 're-présentation' globale.

En démontrant les faiblesses d'une description poétique qui n'a plus pour objet une action mais des 'corps coexistant dans l'espace', Lessing soulève une difficulté inhérente à la représentation du paysage en littérature, celle de la constitution de son 'unité', un concept malaisé à définir, comme nous l'avons remarqué plus haut¹¹⁹, et sur lequel repose, ainsi que nous le constaterons par la suite, toute la problématique du paysage littéraire.

En outre, dès la Renaissance, et parallèlement à l'association traditionnelle du poète au peintre selon l'équivalence formulée par Horace, est également assigné au poète un domaine qui lui est propre : celui de la pensée, de l'intellect. L. Dolce¹²⁰ par exemple, théoricien de la Renaissance, souligne que le poète imite 'ce qui se présente à l'esprit', c'est-à-dire les concepts (par opposition aux images visuelles), ainsi que tout ce qui relève de l'affect et des passions de l'homme. Le poète a ainsi recours à l'image au sens littéraire du terme (comparaison, métaphore, allégorie ...) qui fait appel à la sensibilité et à l'imagination du lecteur. Une autre voie semble ici s'ouvrir à la représentation littéraire du paysage, plus apte qu'une reproduction picturale à traduire le sentiment ou 'l'idée' associés au fragment de nature contemplé.

Notre analyse du paysage 'intérieur' dans la littérature romantique montrera comment ces ressources expressives permettent de pallier la difficulté, apparemment incontournable, de représenter un paysage 'globalement' perçu par le regard sans nécessairement procéder à la décomposition successive de ses différentes parties¹²¹.

Cependant, la représentation littéraire du paysage, originellement liée au paradigme du 'paysage-tableau', reste soumise à des exigences mimétiques, ainsi que l'atteste sa propre mise en scène.

1. 2. 2. La mise en scène du paysage dans le texte littéraire

Défini tout d'abord comme une représentation, mise en perspective par le regard, d'un fragment de nature, le paysage littéraire fait l'objet d'une construction rigoureuse. À ces

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 111-112.

¹¹⁹ Cf. supra p. 21-22.

¹²⁰ Lodovico Dolce, *Dialogo delle pitture intitolato l'Aretino*, Venise 1557, p. 9, cit. in : Rensselaer W. Lee, op. cit., p. 8.

¹²¹ Nous renvoyons ici aux réflexions de Jean Paul sur la 'poésie paysagiste' : cf. infra, 4. 1., p. 161 sq. 114 Cf. R. Barthes, 'L'effet de réel' (in : *Communications*, n°11, 1968, p. 84-89), p. 85.

contraintes visuelles s'ajoutent également celles qui sont inhérentes au développement d'une séquence descriptive, forme sous laquelle se présente généralement le paysage en littérature.

Ainsi, l'analyse des 'outils' nécessaires à la mise en scène du paysage dans le texte littéraire (délimitation d'un 'cadre', adoption d'un point de vue...) va nécessairement de pair avec celle des formes et de la fonction de la description, pourvue, dès l'Antiquité, d'une finalité esthétique.

- De l'*ekphrasis* antique à la notion moderne de description

Nous rappellerons tout d'abord que la rhétorique ancienne distinguait, outre les deux genres appliqués à la persuasion d'une assemblée politique (genre délibératif) ou d'un tribunal (genre judiciaire) un troisième type de discours, l'épidictique, 'discours d'apparat', comme le nomme R. Barthes¹²², traditionnellement affecté à l'éloge d'un héros. Ces trois situations discursives présentaient un exercice de style particulièrement apprécié, la *declamatio*, qui consistait en une improvisation sur un thème précis. Introduite dans le discours oratoire sous la forme d'un 'morceau brillant'¹²³, doté d'une valeur esthétique, la *declamatio* a donné naissance, au IIe siècle après J. C., à l'*ekphrasis* ou *descriptio*, 'fragment' détachable qui consistait essentiellement en une description réglée de lieux et de personnages. Ainsi que l'expose E. R. Curtius¹²⁴, cette tradition rhétorique de l'*ekphrasis*, maintenue au cours du Moyen Âge, a jeté les fondements de la description poétique du paysage.

Cette appartenance du morceau descriptif au discours rhétorique, rigoureusement codifié, est encore très marquée à l'époque moderne, comme l'attestent les diverses typologies de la description dans les manuels de stylistique et de poétique. Dans son traité sur *Les figures du discours*, publié de 1821 à 1830, P. Fontanier distingue par exemple sept catégories descriptives : la topographie, la chronographie, la prosographie, l'éthopée, le portrait, le parallèle et le tableau¹²⁵. Nous indiquerons simplement la définition proposée pour le genre le plus directement lié à notre propos, la topographie. Selon P. Fontanier, il s'agit d'une 'description qui a pour objet un lieu quelconque, tel qu'un vallon, une montagne, une plaine, une ville, un village, une maison, un temple, une grotte, un jardin, un verger, une forêt, etc.'. En ajoutant que la topographie peut également être 'l'usage de l'orateur'¹²⁶, l'auteur rappelle l'étroite parenté de la description et de la rhétorique antique.

122

123 Ibid., p. 86.

124 E. R. Curtius, op. cit., p. 191 sq.

125 P. Fontanier, *Les figures du discours*, introduit par G. Genette, Paris 1977. Pour une définition précise de ces différentes catégories : cf. p. 422, 424, 425, 428, 429 et 431.

126 Ibid., p. 423.

Plus largement, P. Fontanier définit la description, prise ici au sens générique du terme, comme un mode de représentation qui **'consiste à exposer un objet aux yeux, et à le faire connaître par le détail de toutes les circonstances les plus intéressantes'** et **'donne lieu à l'hypotypose, quand l'exposition de l'objet est si vive, si énergique, qu'il en résulte dans le style une image, un tableau'**¹²⁷. L'emprunt au domaine pictural du terme de 'tableau' indique qu'au XIXe siècle, ainsi que le démontre R. Barthes dans son essai sur 'L'effet de réel'¹²⁸, la description conserve la finalité esthétique qui lui était originellement assignée.

Nous proposons de compléter cette définition de P. Fontanier, essentiellement sémantique, par celle que propose P. Hamon, plus attentif à la structure et au fonctionnement interne de la description. Tout en rappelant qu'il ne s'agit que d'une hypothèse de travail, ce linguiste préfère définir la description comme une **'expansion du récit [...], un énoncé continu ou discontinu, unifié du point de vue des prédicats et des thèmes [...]**¹²⁹.

Appliquée plus spécifiquement à la représentation du paysage, cette définition soulève essentiellement trois problèmes : celui de l'insertion d'un fragment de nature dans un récit, celui de sa cohésion sémantique et, enfin, celui de sa fonction narrative.

- Le 'cadre' du paysage littéraire

Le développement d'une séquence descriptive, conçue, à l'origine, comme une 'digression' rhétorique, a pour effet d'interrompre le récit dans sa succession temporelle. Ce 'temps d'arrêt' est justifié par l'introduction d'une pause généralement contemplative (la découverte d'un paysage par exemple ...), signalée dans le texte lui-même par des 'marques' introductives. L'ouverture d'une fenêtre ou d'une porte, l'entrée dans un lieu inconnu, ou le changement d'éclairage par exemple sont autant d'indices thématiques qui signalent l'insertion d'une description dans le récit. Ainsi que l'expose P. Hamon dans son *Introduction à l'analyse du descriptif*, l'usage récurrent de tels 'signaux' textuels, tout particulièrement dans la littérature naturaliste de la fin du XIXe siècle, contribue à la création d'une thématique 'postiche', simplement destinée à ménager l'intégration narrative de la description :

Récit et description dans le texte classique passent donc leur temps à se justifier

¹²⁷ Ibid., p. 420.

¹²⁸ R. Barthes, op. cit. L'auteur s'appuie notamment sur la description de la ville de Rouen dans le roman de G. Flaubert, *Madame Bovary*, passage dans lequel le paysage décrit est finalement assimilé à une 'peinture' : '[...] on y voit enfin que toute la description est *construite* en vue d'apparenter Rouen à une peinture : c'est une scène peinte que le langage prend en charge [...]' (p. 86).

¹²⁹ P. Hamon, 'Qu'est-ce qu'une description ?' (in : *Poétique*, n°12, 1972, p. 465-485), p. 466. Nous renvoyons également à son *Introduction à l'analyse du descriptif* (Paris 1981), ainsi qu'aux analyses de J. M. Adam et A. Petitjean ('Introduction au type descriptif' et 'Les enjeux textuels de la description', in : *Pratiques*, n°34, 1982, p. 77-93 et p. 94-104). Tous s'accordent à définir la description comme la mise en relation d'une dénomination (appelée également le 'thème-titre') et d'une expansion de cette dénomination sous la forme d'une 'nomenclature', à laquelle est généralement associée une série de prédicats. 122 P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris 1981, p. 185-186 (terme souligné par nous).

mutuellement, selon ce qui apparaît autant comme une complicité que comme un conflit. Et cette complicité passe essentiellement par l'utilisation, souvent hypertrophiée dans certains genres réalistes-naturalistes, ou pédagogiques, d'une thématique justificatrice, sorte de thématique vide, ou postiche, qui tend à occuper prioritairement le cadre de la description elle-même [...] , sorte de thématique phatique destinée à assurer le vraisemblable global de l'énoncé et à embrayer-désembrayer les parties différentes et les différents pactes de lecture qui se succèdent dans le flux textuel¹³⁰.

La présence de 'repères' introductifs favorise la mise en relation des 'digressions' descriptives avec le continuum narratif. À ces marques 'initiales' correspondent généralement des marques 'clausurales' (la fermeture d'une fenêtre, la fin d'une promenade par exemple ...) qui indiquent la clôture de la séquence descriptive. Ce sont ces signes démarcatifs qui permettent de délimiter le 'cadre' de la description, plus ou moins mise en relief selon le genre littéraire concerné.

En prenant appui sur la terminologie de R. Jakobson, à laquelle se réfère implicitement P. Hamon, nous pourrions adjoindre à la propriété phatique de ces marques d'introduction et de conclusion une fonction poétique, qui devient particulièrement manifeste lorsque 'l'embrayeur' de la description est l'ouverture d'une fenêtre. Appliquée à la représentation littéraire du paysage, cette marque introductive opère, outre une délimitation sémantique, une esthétisation de l'objet qu'elle invite à décrire. Enchâssé dans une fenêtre, le paysage se donne à voir comme un spectacle, comme en témoigne, par exemple, la description suivante, extraite du roman de F. Schlegel *Lucinde* (1799) :

Also ich stand am Fenster und sah ins Freie; der Morgen verdient allerdings schön genannt zu werden, die Luft ist still und warm genug, auch ist das Grün hier vor mir ganz frisch, und wie sich die weite Ebene bald hebt bald senket, so windet sich der ruhige, breite silberhelle Strom in großen Schwüngen und Bogen, bis er und die Fantasie des Liebenden, die sich gleich dem Schwane auf ihm wiegte, in die Ferne hinziehen und sich in das Unermeßliche langsam verlieren¹³¹.

L'indication explicite de la position du narrateur ('Also ich stand am Fenster'), sorte de didascalie discursive, permet tout d'abord d'introduire la description de paysage. Toutefois, elle se double également d'une appréciation esthétique (la 'beauté' du matin), qui l'emporte sur la perception détaillée des différentes composantes du paysage, décrit à l'aide de substantifs à valeur absolue ('das Grün', 'das Unermeßliche') et simplement désigné par des articles définis, rarement accompagnés d'ajectifs qualificatifs ('der Morgen', 'die Luft', 'die weite Ebene', 'der ruhige [...] Strom', 'die Ferne'). Le cadre délimité par la fenêtre est ainsi progressivement débordé par le regard du spectateur, entraîné, par le jeu de 'l'imagination amoureuse' ('die Fantasie des Liebenden') alliée à la perception, jusqu'à l'infini.

Ce dépassement des limites initialement fixées par le cadre de la fenêtre est un procédé régulièrement employé dans les descriptions romantiques du paysage,

130

¹³¹ F. Schlegel, *Lucinde*, in : *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe in 35 Bänden*, éd. par E. Behler, avec la collaboration de J.-J. Anstett et de H. Eichner, Munich, Paderborn, Vienne 1958 sq., vol. 5 (*Dichtungen*), p. 8.

caractérisées par l'absence de toute marque 'clausurale'. Cette ouverture sur l'infini semble difficilement conciliable avec les exigences de cohésion qu'impose la représentation du paysage, tenue à la mise en perspective d'un fragment de nature. L'analyse de l'application de ce motif dans le roman de J. v. Eichendorff *Ahnung und Gegenwart* (1815) nous aidera plus loin à résoudre ce paradoxe apparent, lié à la conception romantique du paysage comme 'totalité'¹³².

Ainsi, la mise en scène du paysage dans le texte littéraire se traduit tout d'abord par la présence d'un 'cadre' fréquemment redoublé par celui de la fenêtre, instrument privilégié, en littérature, de la mise en perspective d'un morceau de nature. Ce 'cadre' permet non seulement de désigner clairement le début et la fin de chaque séquence descriptive insérée dans le récit, mais également, comme l'indique, dans le passage précédemment cité, la présence d'un opérateur topologique ('vor mir'), de déterminer précisément la position du spectateur par rapport au paysage contemplé.

- La mise en perspective du paysage : 'porte-regard' et point de vue

Ainsi que nous l'avons précisé au début de notre analyse conceptuelle, le paysage est essentiellement tributaire du regard qui le perçoit. En littérature, cette fonction focalisatrice du spectateur est soulignée par l'emploi de déictiques spatiaux, qui permettent de se repérer dans l'espace représenté (ici/là/là-bas ; près/loin/devant/derrière ; à droite/à gauche ...). Par définition, ces déictiques n'existent qu'en fonction de la position ou du geste de l'observateur. Ainsi, le personnage-spectateur assume, selon l'expression employée par P. Hamon¹³³, le rôle de 'porte-regard'.

La subordination de la représentation au regard du spectateur apparaît très clairement dans la description, citée plus haut¹³⁴, de la ville de Dresde au début du conte de E. T. A. Hoffmann *Der goldne Topf*. Associés le plus souvent à un pronom anaphorique, les déictiques spatiaux indiquent les directions empruntées tour à tour par le regard du personnage, tout d'abord retenu au premier plan ('dicht vor ihm'), puis graduellement attiré vers le lointain ('hinter demselben', 'fern').

Ainsi, le recours à des déictiques, généralement connectés à des verbes de perception, est l'indice d'une focalisation comparable à celle qu'entraîne, en peinture, l'application de la perspective centrale. De même que le peintre subordonne l'organisation de son tableau à un point de vue unique, 'cyclopéen'¹³⁵, le narrateur délègue la description à un personnage qui ordonne la représentation selon sa propre position par rapport au paysage perçu. Ce 'porte-regard' peut être fixe, par exemple lorsque le spectateur est accoudé à une fenêtre, ou mobile, lorsque le personnage découvre, tout en

¹³² Cf. infra : 4. 3, en particulier p. 236 sq.

¹³³ '(...) la description génère le porte-regard, qui justifiera en retour la description, qui en rendra 'naturelle' et vraisemblable l'apparition', in : *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p. 186.

¹³⁴ Cf. supra : 1. 1. 3., p. 29.

¹³⁵ Nous empruntons cette image à P. Hamon (in : 'Qu'est-ce qu'une description ?', op. cit., p. 473).

se promenant, un paysage nouveau. Dans le deuxième cas, une certaine dynamique est instaurée, conformément aux préceptes formulés par Lessing, qui recommandait au poète de mettre en mouvement sa description afin de respecter le principe de succession temporelle propre au récit¹³⁶.

Toutefois, la transposition métaphorique des concepts picturaux de perspective et de point de vue dans le domaine littéraire s'accompagne également d'un glissement sémantique. En littérature, le terme de point de vue désigne, comme le rappelle F. K. Stanzel, soit l'angle sous lequel est présenté le récit (point de vue du narrateur), soit la manière dont un personnage fictif perçoit un événement narratif (point de vue d'un 'personnage-réflexeur' ou 'Reflektorfigur')¹³⁷. La notion de perspective, quant à elle, renvoie plus largement au 'mode de régulation de l'information', ainsi que la définit G. Genette¹³⁸, c'est-à-dire à la manière, plus ou moins sélective, dont sont transmis au lecteur une situation ou un fait narratifs.

La distinction d'une perspective ou 'focalisation interne' (selon le terme proposé par G. Genette), caractérisée par l'adoption d'un point de vue restrictif, nous semble particulièrement pertinente, lorsqu'il s'agit d'analyser une description de paysage. L'intervention d'un 'personnage-réflexeur', équivalent narratif du 'porte-regard', indique que le paysage n'est dépeint qu'à travers la conscience du personnage auquel est déléguée la description. Ce dernier opère une sélection à la fois visuelle et qualitative parmi les différents éléments constitutifs du fragment de nature observé. Objet d'une 'focalisation' subjective, le paysage décrit n'a donc qu'une valeur relative, puisqu'il est indirectement mis en relation avec ce système sémantique qu'est le personnage.

Ainsi, la mise en perspective du paysage littéraire repose sur la constitution d'un réseau de relations non uniquement spatiales, mais également sémantiques. L'organisation des différents éléments constitutifs du paysage est subordonnée à la position, au propre, comme au figuré, du narrateur ou du 'personnage-réflexeur', c'est-à-dire à la double orientation de son regard et de sa pensée. Ce constat nous amène à dépasser le 'cadre' d'une séquence descriptive, afin d'analyser sa fonction à l'intérieur du récit lui-même.

- Fonctions narratives de la description

Ainsi que le souligne P. Larousse dans sa présentation historique des diverses formes descriptives, l'attribution d'une fonction purement mimétique aux descriptions de type

¹³⁶ C'est à la représentation du bouclier d'Achille, dépeinte par Homère, que Lessing se réfère afin de démontrer la nécessité d'une 'mise en mouvement' de la description. Selon l'auteur, le poète respecte les contraintes inhérentes au mode d'expression choisi en décrivant son objet au moyen d'actions présentées dans leur déroulement successif : 'Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges, vollendetes, sondern als ein werdendes Schild' (G. E. Lessing, *Laokoon*, op. cit., p. 120).

¹³⁷ 'Zunächst ist zwischen der allgemeinen Bedeutung 'Einstellung', 'Haltung zu einer Frage', und der speziellen Bedeutung 'Standpunkt, von dem aus eine Geschichte erzählt oder von dem aus die Begebenheit einer Geschichte von einer Figur der Erzählung wahrgenommen wird', zu unterscheiden.', in : F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, 3ème édition, Göttingen 1985, p. 21.

¹³⁸ G. Genette, *Figures III*, Paris 1972, p. 206.

'topographique' (c'est-à-dire à celles qui ont pour objet la représentation de la nature) se révèle très vite insuffisante :

D'après la poétique de quelques contemporains, la description ne serait que l'image exacte, la photographie de l'objet décrit ; d'après les anciens, suivis en ce point par la plus grande partie des modernes, ce serait, comme l'a dit Buffon, la nature embellie. Cette dernière expression, qui s'approche de la vérité, n'est cependant pas exacte et n'exprime pas avec précision ce qu'elle veut dire. La description littéraire n'est pas absolument la nature embellie ; elle est la nature vue par un esprit particulier sous un jour propre à ses idées et à ses sentiments, la nature reproduite avec exactitude dans ses lignes principales, mais modifiée dans ses détails selon l'âme du poète et le sentiment qui le domine au moment où il la voit¹³⁹.

À cette première fonction mimétique, signalée par l'obtention d'une 'image exacte', d'une 'photographie de l'objet décrit', s'ajoute dès l'Antiquité, comme en témoigne la tradition rhétorique de l'*ekphrasis*, une fonction esthétique, traduite par la reproduction d'une 'nature embellie'. Toutefois, la mise en valeur des qualités esthétiques de la description littéraire ne suffit pas à cerner l'enjeu symbolique d'une représentation de la nature. P. Larousse complète alors son analyse par la distinction d'une troisième fonction, que nous pourrions qualifier d'expressive, dans la mesure où elle permet de refléter le sentiment associé par le poète à sa représentation. Cette définition de la description topographique, caractérisée à la fois par ses composantes mimétiques et affectives, s'accorde parfaitement avec celle que nous avons proposée, comme hypothèse de travail, pour le concept de paysage littéraire.

Avant d'évaluer les conséquences méthodologiques de cette coïncidence, nous rappellerons les différentes fonctions que répertorie P. Hamon dans son analyse structurelle du texte descriptif. Outre une fonction 'démarcatrice', analysée plus haut, à laquelle s'ajoute une fonction 'dilatoire' (liée au 'retard' qu'introduit une digression descriptive), la description remplit tour à tour une fonction 'décorative' (production d'un effet esthétique), 'organisatrice' (mise en oeuvre d'opérateurs topologiques) et 'focalisatrice' (correspondance avec le 'système' sémantique du 'personnage-réfléteur')¹⁴⁰. À ces trois dernières fonctions correspondent celles qu'a relevées successivement P. Larousse, à savoir les fonctions mimétique (ou 'organisatrice' selon le terme choisi par P. Hamon), esthétique (ou 'décorative') et expressive (ou 'focalisatrice').

L'application de ces différentes fonctions descriptives à la représentation littéraire du paysage nous permet de donner une triple orientation méthodologique à notre étude. Défini comme une représentation d'un fragment de nature, mis en perspective par le regard subjectif du spectateur, le paysage sera l'objet d'une analyse à la fois mimétique (examen de sa fonction référentielle), esthétique (mise en valeur de ses qualités poétiques) et idéologique (étude de ses significations symboliques).

¹³⁹ *Grand Larousse universel du XIX e siècle*, éd. par P. Larousse, Nîmes 1990 (réimpression de l'édition de 1866-1876), article *description*, p. 540-541.

¹⁴⁰ P. Hamon, 'Qu'est-ce qu'une description ?', op. cit., p. 484 (note 46).

2. LES SOURCES DU PAYSAGE DANS LA LITTÉRATURE ALLEMANDE DU XVII^e ET DU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE : DE L'EMBLÈME À LA 'VUE-CADRE'

L'histoire du paysage littéraire est déterminée, dans une large mesure, par l'évolution du sentiment de la nature au cours des siècles¹⁴¹. L'époque sur laquelle nous avons décidé de travailler dans un premier temps, le XVII^e, constitue une étape essentielle dans cette découverte progressive d'un plaisir esthétique. C'est alors que semble s'instaurer un rapport non plus naïf, mais réflexif entre la nature et l'homme. De fait, ce dernier prend peu à peu conscience des sentiments que lui inspire la contemplation du monde sensible et cherche à les formuler. La représentation de la nature dans la littérature, et plus particulièrement dans la poésie, mode d'expression privilégié de cette nouvelle émotion esthétique, semble ainsi évoluer, si l'on en juge par l'apparition de premières descriptions structurées.

Nous nous proposons donc d'étudier tout d'abord les diverses formes d'expression de ce nouveau sentiment de la nature au XVII^e siècle, afin de déterminer leur influence

¹⁴¹ Cf. à ce sujet W. Flemming, *Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert*, Halle, Saale 1931, notamment p. 40 sq.

sur la constitution du paysage en littérature.

2. 1. La représentation de la nature dans la littérature baroque

2. 1. 1. L'évolution du sentiment de la nature au XVIIe siècle

- Le maintien d'une vision transcendante du monde

L'essor considérable des sciences physiques et naturelles au XVIIe siècle permet d'accéder à une meilleure connaissance des phénomènes naturels. Toutefois, cet élan scientifique et rationaliste touche moins l'Allemagne que des pays tels que la France, l'Angleterre ou la Hollande.

Dans son poème intitulé 'Über Nicolai Copernici Bild'¹⁴², A. Gryphius, qui avait étudié les sciences à l'université de Leyde, rend, certes, un vibrant hommage aux découvertes novatrices de Copernic (1473-1543). Toutefois, dès lors qu'il est question de transcendance, ces nouvelles connaissances sont occultées. Son poème 'An die Sternen', par exemple, illustre parfaitement cette absence de rationalisme scientifique. Aspirant à rejoindre Dieu dans l'au-delà, le poète imagine un brusque changement de perspective, un point de vue céleste en quelque sorte qui lui permettrait d'observer les étoiles non plus au-dessus, mais au-dessous de lui :

[...]

Ihr Bürgen meiner Lust, wie manche schöne Nacht
Hab ich, indem ich euch betrachtete, gewacht?
Herolden diser Zeit, wenn wird es doch geschehen,
Daß ich, der euer nicht allhir vergessen kann,
Euch, derer Libe mir steckt Herz und Geister an,
Von andern Sorgen frey werd unter mir besehen?¹⁴³

Le poète se projette dans une sphère située au-delà des étoiles, là où est situé, conformément à la tradition biblique, le paradis céleste.

Cette projection imaginaire ne consiste pas en une découverte de l'infini analogue à

¹⁴² 2 'Du dreymal weiser Geist / du mehr denn grosser Mann ! [...] Der du der alten Träum und Dunckel widerlegt: Und Recht uns dargethan was lebt und was sich regt: Schaw itz und blüht dein Ruhm / den als auff einem Wagen / Der Kreiß auff dem wir sind muß umb die Sonnen tragen. Wann diß was irrdisch ist / wird mit der Zeit vergehn / Soll dein Lob unbewegt mit seiner Sonnen stehn.' In : *Andrea Gryphii Epigrammata Oder Bey-Schriften*, éd. par V. J. Dreschern, Breslau M. DC. LXIII, p. 19 sq. Cit. in : *Gedichte des Barock*, éd. par U. Maché et V. Meid (éd. Reclam), Stuttgart 1980, p. 127.

¹⁴³ 3 A. Gryphius, *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, éd. par M. Szyrocki et H. Powell, Tübingen 1963, vol. 1 (Sonette. *Das erste Buch 1643*), p. 53.

2. LES SOURCES DU PAYSAGE DANS LA LITTÉRATURE ALLEMANDE DU XVII^e ET DU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE : DE L'EMBLÈME À LA 'VUE-CADRE'

celle qu'exprimeront les poètes du XVIII^e siècle. Elle reflète, au contraire, une conception très ancienne de l'univers, nourrie d'éléments mythiques et bibliques¹⁴⁴. La représentation du monde fut en effet très longtemps dominée par une cosmogonie mythique qui matérialisait le ciel par un voile, une tente, un rideau ou un édifice de cristal reposant sur la surface plane de la terre¹⁴⁵. L'espace constitué par cette voûte céleste n'était pas conçu comme étant clos. Il existait ainsi quelques points de passage possible entre le ciel et la terre, notamment à l'endroit où ces deux ensembles, unis à l'origine, s'étaient séparés pour faire place au monde des hommes¹⁴⁶. Cette conception mythique du monde est encore très présente au Moyen Âge : c'est 'au bord' de la terre, tout près du ciel, et à l'est, que se trouve le paradis terrestre¹⁴⁷. La religion chrétienne, caractérisée par une opposition très nette entre le monde de l'au-delà et celui de l'ici-bas, a cherché peu à peu à transposer ce paradis, à le situer hors de portée de l'oeil humain, c'est-à-dire au-delà de l'horizon, et a fini par tracer ainsi une ligne de partage très nette entre le ciel et la terre. C'est par delà cette frontière théologique que se projette Gryphius, fidèle à une conception du monde ancienne et encore étrangère à la révolution copernicienne.

Cette réserve à l'égard de la science moderne s'explique essentiellement, ainsi que l'expose longuement U.-K. Ketelsen, par l'influence du spiritualisme de l'orthodoxie luthérienne¹⁴⁸, qui, elle-même, a véhiculé la défiance traditionnelle de la religion chrétienne pour toute forme de perception 'objective' du monde sensible. Nous rappellerons la célèbre et très ancienne mise en garde de Saint Augustin dans ses *Confessions* contre l'égarément qu'engendre le spectacle de la nature infinie¹⁴⁹. C'est précisément ce dont s'était souvenu Pétrarque au terme de son ascension du mont Ventoux, en avril 1335¹⁵⁰, alors qu'il cherchait à légitimer sa contemplation du panorama

¹⁴⁴ 4 Nous renvoyons ici au récit biblique de la création du firmament (*Genèse*, I, 6).

¹⁴⁵ 5 Cf. à ce sujet : A. Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts [...]*, p. 11 sq. Cette représentation du monde était très répandue dans la croyance populaire jusqu'au haut Moyen Âge et même bien au-delà.

¹⁴⁶ 6 La lisière de la surface terrestre, qui marque la frontière entre le ciel et la terre, occupe une place toute particulière dans la mythologie. De nombreux récits - dans la mythologie grecque notamment - présentent en effet ce point de passage comme étant l'un des plus dangereux, car on imaginait cette zone peuplée de démons, d'animaux et d'autres créatures mythologiques. Les craintes ressenties par les compagnons de voyage de C. Colomb témoignent de la pérennité de cette croyance à la fin du XV^e siècle.

¹⁴⁷ 7 Koschorke cite notamment un recueil de la fin du XII^e siècle *Lucidarius (Meister Elucidarius, Von allerhand Gottes Geschöpfen / den Engeln / den Himmeln etc.* Francfort/Main 1621) qui résume les réflexions de l'époque sur la formation de l'univers : 'Im Osten der Welt dagegen, nahe beim Himmel, liegt das Paradies. Dorthin kann man nicht kommen, denn hohe Gebirge, große Gebirge, große Wälder und Nebel versperren den Weg. Eine feurige Mauer, die bis zum Himmel reicht, und eine große Wüste voll von Untieren umgeben das Paradies.' (in : op. cit., p. 15 sq.).

¹⁴⁸ 8 U.-K. Ketelsen, *Die Naturpoesie der norddeutschen Frühaufklärung [...]*, Stuttgart 1974, p. 54 sq. L'auteur rappelle par exemple que Luther, dans ses *Tischreden* (in : *Historisch-kritische Ausgabe der Sämtlichen Werke D. Martin Luthers*, Weimar 1883 sq., vol. 4, p. 412 sq., N° 4638), rejette catégoriquement la théorie de Copernic, en s'appuyant sur certains passages de la Bible, notamment sur celui où Josué ordonne au soleil de s'immobiliser (*Josué*, X 12, 13).

découvert au sommet de cette montagne en l'interprétant comme une forme d'élévation de l'âme vers Dieu. En effet, la vanité de cette entreprise lui était apparue très clairement à la lecture de ce passage des *Confessions* de Saint Augustin, dont le propos n'était pas de condamner en soi le plaisir esthétique, mais de souligner la primauté du spirituel dans tout processus de connaissance¹⁵¹. En d'autres termes, l'intérêt porté au monde matériel était jugé incompatible avec le repli de l'âme sur elle-même, mouvement nécessaire à la découverte essentiellement intérieure du divin.

Au XVIIe siècle, le sentiment de la nature reste difficilement conciliable avec le dogme de la foi, ainsi que nous le constaterons, par exemple, chez F. v. Spee, ou bien chez Grimmelshausen¹⁵². La contradiction entre la jouissance esthétique que procure la contemplation des beautés terrestres et le recueillement qu'impose celle de leur Créateur est encore sensible au début du XVIIIe siècle, comme en témoignent ces quelques vers, extraits du poème de G. Kleiner intitulé 'Garten-Lust' :

[...]
Da gafft der Mensch nach Berg und Bäumen,
Pfleget eitler Lust das Hertz zu räumen,
Und muß bey solchen süßen Träumen
Aus eigner Schuld sein Heyl versäumen.
[...]¹⁵³.

L'usage du verbe dépréciatif 'gaffen' dénote que même à cette époque, en dépit de l'influence grandissante du rationalisme, la contemplation de la nature, source d'une 'douce rêverie' ('bey solchen süßen Träumen'), détourne le chrétien des voies du salut.

Toutefois, cette fidélité dogmatique n'exclut pas pour autant une certaine admiration à l'égard de la nature, ne serait-ce parce qu'elle est l'oeuvre de Dieu. Dès le XVIIe siècle est ainsi développée l'idée, déjà présente, en filigrane, chez Luther¹⁵⁴, d'une nature révélatrice du divin. C'est à l'étude de l'expression poétique de ce nouveau sentiment de la nature et de sa mise en relation, encore sujette à caution, avec une conception

¹⁴⁹ 9 'Et eunt homines mirari alta montium et ingentes fluctus maris et latissimos lapsus fluminum et Oceani ambitum et gyros siderum, et relinquunt se ipsos nec mirantur [...]' ('Dire que les hommes s'en vont admirer les cimes des montagnes, les vagues énormes de la mer, le large cours des astres, et qu'ils ne font même pas attention à eux-mêmes !'), in : Saint Augustin, *Confessions*, texte établi et traduit par P. de Labriolle, vol. 2, Paris 1994 (1ère édition 1926), p. 251 (Livre dixième).

¹⁵⁰ 10 F. Petrarca, *Le Familiari*, éd. critique de V. Rossi, Florence 1933, cf. vol. 1, Livre 4.

¹⁵¹ 11 Pour Saint Augustin, c'est la capacité à se représenter la nature infinie sans la percevoir réellement qui est avant tout digne d'admiration, comme il le précise à la suite du passage précédemment évoqué : '[...] quod haec omnia cum dicerem, non ea uidebam oculis [...]' ('Ils ne s'émerveillent pas que je puisse parler de toutes ces choses-là, sans les voir de mes yeux [...]'), in : Saint Augustin, op. cit., p. 251). Nous reviendrons, en temps voulu, sur le rôle de la faculté spirituelle dans l'expression du sentiment du 'sublime' (cf. infra : 3. 2. 2., p. 137 sq.).

¹⁵² 12 Cf. infra p. 49-50 et p. 55-56.

¹⁵³ 13 G. Kleiner, *Garten-Lust im Winter, angestellt durch kurtze und christliche Betrachtung unterschiedner Garten-Sprüche heiliger Schrift*, Breslau 1749 (2ème édition), p. 47. Cit. in U.-K. Ketelsen, p. 55.

transcendante du monde que nous souhaitons nous consacrer à présent.

- La découverte du 'spectacle des sens'

Par le jeu de ses couleurs, de ses formes et de ses lumières, la nature procure aux sens un plaisir sans cesse renouvelé. Ainsi que l'affirme G. Bieder, le poète baroque dispose d'un nouvel et 'puissant' auxiliaire dans sa découverte de la toute-puissance de Dieu, celui de sa sensibilité :

***Der Barock weist Gott die Stelle eines absoluten Monarchen über den Kosmos an, der aber einen mächtigen, aufrührerischen Vasallen hat : die Sinnlichkeit*¹⁵⁵.**

Cette nouvelle jouissance visuelle apparaît notamment dans le poème de F. v. Spee 'Lob Gottes aus Beschreibung der fröhlichen Sommerzeit', comme l'illustre, par exemple, la strophe suivante :

[...]
Wo nur das Aug man wendet hin,
Mit Lüsten wirds ergetzet;
Ergetzet wird fast jeder Sinn,
Und alles Wunder schätztet;
Ohn Maß ist alle Welt geschmückt,
Wer Künstler möchts erdenken?
Wers recht bedenkt, wird gar verzückt,
Das Haupt tut niedersenken.
O Gott, ich sing von Herzen mein,
Gelobet muß der Schöpfer sein!
[...]¹⁵⁶.

La répétition du verbe 'ergetzen' en début de vers souligne l'intensité du plaisir ('Lüsten') que ressent le poète lorsqu'il perçoit la nature dans sa parure estivale¹⁵⁷. Le danger, pour le chrétien, de s'abandonner à un pur exercice des sens est conjuré par la louange finale du Créateur ('O Gott, ich sing von Herzen mein, / Gelobet muß der Schöpfer sein!'), nécessairement associée à la contemplation des beautés terrestres. Chacune des quinze strophes du poème s'achève ainsi par cette même formule laudative, sorte de 'coda'

¹⁵⁴ 14 La Réforme a contribué en effet à l'évolution du sentiment de la nature en rétablissant une relation entre la nature, qui était devenue étrangère à l'homme depuis la chute originelle, et son Créateur, comme le rappelle Luther dans ses *Tischreden* : 'Wir sind jetzt an der Morgenröte des künftigen Lebens, denn wir fahren an wiederum zu erlangen die Erkenntnis der Kreaturen, die wir verloren haben durch Adams Fall. Jetzt sehen wir die Kreaturen recht an... Wir aber beginnen von Gottes Gnaden seine herrlichen Werke und Wunder auch aus den Blümlein zu erkennen.' (Luther, *Schriften*, op. cit., vol. 1, p. 574, n° 1160). La métaphore de 'l'aurore' d'une ère nouvelle, marquée par la découverte du divin dans la nature, nous rappelle le titre du premier ouvrage que publiera J. Böhme en 1612, *Aurora, oder Morgenröyhe im Aufgang*, et dont le premier chapitre est précisément consacré à l'étude de 'l'essence divine dans la nature' ('Von Erforschung des Göttlichen Wesens in der Natur').

¹⁵⁵ 15 G. Bieder, *Natur und Landschaft in der deutschen Barockkyrik*, Mulhouse 1927, p. 7.

¹⁵⁶ 16 In : *Deutsche Dichtung des Barock*, éd. par E. Hederer, Munich 1968 (5ème édition), p. 193.

¹⁵⁷ 17 Nous présentons ensuite un passage dans lequel est précisément décrite cette nature estivale. Cf. infra : p. 50.

édifiante qui permet au poète de concilier l'éveil de sa sensibilité avec sa foi inentamée en Dieu.

Une telle entreprise est parfois vouée à l'échec, comme le constate douloureusement F. v. Spee dans son poème 'Liebgesang der Gespons Jesu, im Anfang der Sommerzeit', qui semble faire pendant à celui que nous venons d'évoquer :

[...]
Wo nur man schaut, fast alle Welt
Zun Freuden sich tut rüsten:
Zum Scherzen alles ist gestellt
Schwebt alles fast in Lüsten.
Nur ich allein,
Ich leide Pein,
Ohn End ich werd gequälet,
Seit ich mit dir
Und du mit mir,
O Jesu, dich vermählet.
[...]
Was nuzet mir dann schöne Zeit?
Was Glanz und Schein der Sonnen?
Was Bäum gar lieblich ausgebreit't?
Was Klang der klaren Bronnen?
Was Atem lind
Der kühlen Wind?
Was Bächlein, krumm geleitet?
Was edler Mai?
Was Vogelschrei?
Was Felder, grün gespreitet?
Was hilft all Freud, all Spiel und Scherz?
All Trost und Lust auf Erden?
Ohn ihn ich bin doch gar in Schmerz,
In Leid und in Beschwerden.
[...]¹⁵⁸.

L'accumulation de questions rhétoriques, généralement elliptiques, traduit l'incapacité de celui qui s'est uni à Dieu ('Seit ich mit dir / Und du mit mir, / O Jesu, dich vermählet') à jouir du spectacle de la nature, si attrayant soit-il. La vanité de cette contemplation devient particulièrement manifeste lorsque cette union mystique, que nul plaisir terrestre ne saurait remplacer, n'est plus ressentie par le poète ('Ohn ihn ich bin doch gar in Schmerz, / In Leid und in Beschwerden').

La conception baroque du monde est sous-tendue par cette dualité constante entre immanence et transcendance, ce qui se traduit, dans le domaine de l'esthétique, par la séparation radicale de l'art et de la morale¹⁵⁹. Si les sens permettent de percevoir

¹⁵⁸ 18 In : *Deutsche Dichtung des Barock*, op. cit., p. 187-188.

¹⁵⁹ 19 Nous renvoyons ici à l'analyse de G. Bieder, op. cit., p. 28.

2. LES SOURCES DU PAYSAGE DANS LA LITTÉRATURE ALLEMANDE DU XVII^e ET DU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE : DE L'EMBLÈME À LA 'VUE-CADRE'

l'apparence extérieure de la nature, ils deviennent inopérants dès lors qu'il s'agit de saisir son essence, opération qui requiert, au contraire, le secours de l'esprit. Parce qu'elle n'est qu'extérieure, la beauté de la nature se mesure essentiellement à la variété de ses formes et de ses couleurs.

C'est à ce 'spectacle des sens'¹⁶⁰, offert par une nature toujours en mouvement, que s'adonne notamment F. v. Spee dans le poème, précédemment cité, 'Lob Gottes aus Beschreibung der fröhlichen Sommerzeit', comme l'attestent, par exemple, les strophes suivantes :

[...]
Das Feld und Wiesen feucht und feist,
Mit Bächlein viel zerspalten,
Die Sonn, wann sie vorübereist,
Mit ihrer Schön aufhalten:
Nun wundert sich der Himmel selb
Wie zierlich unterstrahlet
Mit Gras und Früchten, grün und gelb,
Das Erdreich sich gemahlet.

[...]
Die stolze Bäum in Wälden wild
Seind zierlich ausgebreitet,
O nur aus Erd geschnitzte Bild!
Ohn Werk und Zeug bereitet!
Wer tat in Luft euch richten auf?
Wer gab das Grün den Zweigen?
Wo war so viel der Farb zu kauf?
[...]¹⁶¹.

L'emploi de termes empruntés à la terminologie picturale ('gemahlet', 'Bild', 'Farb') indiquent que le poète perçoit la nature comme un tableau, remarquable avant tout par ses couleurs ('grün und gelb', 'das Grün').

Le cycle de poèmes de A. Gryphius consacré aux heures du jour révèle également une attention et une sensibilité particulières aux effets de lumière. Dans le poème 'Morgen Sonnet', c'est la progression de la lumière, sombre puis éclatante, qui confère à la composition son unité :

Die ewig helle Schaar wil nun ihr Licht verschlissen /
Diane steht erblaßt; die Morgenrötte lacht
Den grauen Himmel an / der sanffte Wind erwacht /
Und reizt das Federvolck / den neuen Tag zu grüssen.
Das Leben diser Welt / eilt schon die Welt zu küssen /
Und steckt sein Haupt empor / man siht der Stralen Pracht
Nun blinckern auff der See
[...]¹⁶².

¹⁶⁰ 20 Nous empruntons cette expression ('Sinnenschauspiel') à G. Bieder (ibid., p. 62).

¹⁶¹ 21 In : *Deutsche Dichtung des Barock*, op. cit., p. 192.

L'habillage allégorique et les nombreuses personnifications, témoignage de l'empreinte encore très forte de la rhétorique conventionnelle, n'enlèvent rien à la sensibilité du poète, qui cherche à évoquer, par un jeu de contrastes ('ewig helle Schar / erblaßt', 'Morgenrötte / den grauen Himmel'), l'apparition progressive du jour et sa victoire sur les ténèbres¹⁶³.

Le poème de P. Gerhardt 'Sommergesang' se caractérise également par la recherche d'un équilibre entre la découverte d'un nouveau sentiment de la nature et l'organisation rationnelle et rhétorique de son expression poétique :

Geh aus, mein Herz, und suche Freud
In dieser lieben Sommerzeit
An deines Gottes Gaben;
Schau an der schönen Gärten Zier
Und siehe, wie sie dir und mir
Sich ausgeschmücket haben.
Die Bäume stehen voller Laub,
Das Erdreich decket seinen Staub
Mit einem grünen Kleide;
Narzissus und die Tulipan,
Die ziehen sich viel schöner an,
Als Salomonis Seide.
Die Lerche schwingt sich in die Luft,
Das Täublein fleucht aus seiner Kluft
Und macht sich in die Wälder;
Die hochbegabte Nachtigall
Ergetzt und füllt mit ihrem Schall
Berg, Hügel, Tal und Felder.
[...] ¹⁶⁴.

L'apostrophe initiale ('Geh aus, mein Herz [...]'), ainsi que les topoï empruntés à la poésie pastorale (le tapis de fleurs, le chant des oiseaux ...) ¹⁶⁵ relèvent encore du domaine de la rhétorique. Toutefois, l'exhortation du poète, adressée à son propre 'coeur' et renforcée par la forme impérative des verbes de perception ('schau', 'siehe'), est révélatrice de l'attrait qu'exerce sur ses sens la plénitude de la nature estivale. La 'robe verte' dont elle est revêtue permet de masquer la 'poussière' de la terre ('Das Erdreich decket seinen Staub / Mit einem grünen Kleide'), indice de sa vanité originelle. Ainsi, même si elle conserve un caractère stéréotypé, souligné par l'accumulation de substantifs à valeur

¹⁶² 22 A. Gryphius, *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, op. cit., vol. 2 (*Sonette. Das zweite Buch 1650*, p. 65 sq).

¹⁶³ 23 Cette attention particulière de Gryphius aux effets de lumière peut être rapprochée des préoccupations picturales de l'époque. Des peintres comme Adam Elsheimer (1578-1610) notamment ont tenté en effet de donner une unité à leur représentation en jouant des effets de lumière (Cf. à ce sujet W. Flemming, op. cit., p. 75 sq.).

¹⁶⁴ 24 In : *Deutsche Dichtung des Barock*, op. cit., p. 149. 25 Nous renvoyons ici à notre analyse préliminaire du *locus amoenus*. Cf. supra : 1. 1. 3., p. 25 sq.

¹⁶⁵ 26 In : *Deutsche Dichtung des Barock*, op. cit., p. 150.

absolue ('die Bäume', 'das Erdreich', 'die Luft', 'die Wälder', 'Berg, Hügel, Tal und Felder'), la nature insuffle au poète une vitalité nouvelle, célébrée dans ces quelques vers :

[...]
Ich selbst kann und mag nicht ruhn,
Des großen Gottes großes Tun
Erweckt mir alle Sinnen;
Ich singe mit, wenn alles singt,
Und lasse, was dem Höchsten klingt,
Aus meinem Herzen rinnen.
[...] ¹⁶⁶.

Dans cette huitième strophe, l'éveil des sens ('Erweckt mir alle Sinnen'), loin de faire obstacle à la prière, semble être légitimé au contraire par la découverte du divin dans la nature.

Ainsi, la poésie baroque apparaît comme une étape importante dans l'évolution du sentiment de la nature, dans la mesure où elle cherche à exprimer, en dépit des contraintes à la fois formelles et éthiques qui lui sont imposées, le plaisir esthétique que procure le spectacle du monde sensible. Cette nouvelle sensibilité va de pair avec la volonté, progressivement affirmée, de représenter une nature non plus seulement idéale, à l'image de cette Arcadie lointaine que dépeint la poésie pastorale traditionnelle ¹⁶⁷, mais également 'réelle', c'est-à-dire telle que la découvre le poète dans son propre environnement.

- Une représentation plus 'réaliste'

En choisissant de situer sa poésie pastorale *Schäfferey Von der Nimfen Hercinie*, publiée en 1630, dans les monts du Karkonosze ('Riesengebirge'), M. Opitz témoigne, pour la première fois, d'un certain souci de 'réalisme' :

Es lieget dißseits dem Sudetischen gefilde/ welches Böhaimb von Schlesien trennet/ unter dem anmutigen Riesenberge ein thal/ deßen weitschweiffiger umbkreis einem halben zirkel gleichet/ undt mitt vielen hohen warten/ schönen bächen/ dörrfern/ maierhöfen undt schäffereyen erfüllet ist. Du köndtest es einen wohnplatz aller frewden/ eine fröliche einsamkeit/ ein lusthauß der Nimfen undt Feldtgötter/ ein meisterstücke der Natur nennen ¹⁶⁸.

La position géographique de ce théâtre idyllique est indiquée très précisément ('dißseits dem Sudetischen gefilde/ welches Böhaimb von Schlesien trennet'), avant d'être mesurée avec une exactitude presque mathématique ('deßen weitschweiffiger umbkreis einem halben zirkel gleichet'). La représentation idéale d'un lieu de plaisance, séjour des nymphes et des dieux ('ein lusthauß der Nimfen undt Feldtgötter'), s'allie ici à un mode de

¹⁶⁶ 27 Cf. à ce sujet E. R. Curtius, op. cit., p. 191 sq.

¹⁶⁷

¹⁶⁸ 28 M. Opitz, *Gesammelte Werke, édition critique établie par G. Schulz-Behrend, vol. IV (Die Werke von Ende 1626 bis 1630), 2ème partie, Stuttgart 1990, p. 516.*

perception objectif, analogue à celui qui est appliqué en peinture, dès le début du XVIe siècle, dans les *vedute*¹⁶⁹.

Opitz fut ainsi le précurseur d'un genre qui fit école en Allemagne. C'est à Nuremberg essentiellement que se constitua un cercle d'auteurs de poésies pastorales ayant pour cadre la ville et ses environs. G. P. Harsdörffer, J. Klaj et S. v. Birken notamment cherchèrent à donner à leur description de la vie pastorale une couleur locale, en la situant non plus dans une Arcadie idéale, mais dans la campagne environnant Nuremberg, au bord des rives de la Pegnitz¹⁷⁰. Tout en reprenant un motif constitutif du genre, la promenade des bergers dans la nature, ces poètes font preuve d'une précision topographique étonnante¹⁷¹. Au cours de leur promenade, Clajus et son compagnon, le berger Strefon, parviennent tout d'abord jusqu'à une prairie qui se distingue par ses rangées de tilleuls et ses fontaines :

Sie befunden sich nun auf einer aus der Maßen lustigen und von der Vogel hellzwitscherenden und zitscherenden Stimmlein erhallenden / Wiesen reihenweise besetzt mit gleichausgeschossenen / krausblättrichten / dickbelaubten hohen Linden / welche / ob sie wohl gleiches Alters / schienen sie doch zu streiten / als wenn eine die andere übergipflen wollte. Unter denselben waren drei hellquellende Springbrunnen zu sehen / die durch das spielende Überspülen ihres glattschlüpfrigen Lagers lieblich platscherten und klatscherten¹⁷².

Le poète s'attache ici non seulement à représenter de manière très précise la campagne que découvrent les bergers, en multipliant les qualificatifs ('mit gleichausgeschossenen / krausblättrichten / dickbelaubten hohen Linden') et en indiquant même le nombre de fontaines¹⁷³, mais il accorde également une importance particulière aux différents sons perçus, qu'il essaie de rendre par des onomatopées ('hellzwitscherende[n] und zitscherende[n] Stimmlein', 'platscherten und klatscherten').

Parvenus ensuite à une certaine hauteur, les deux compagnons contemplant la vue qui s'offre à leur regard :

Sie spazierten die Wiesen auf / und weil Strefons Hütte nicht ferne / ließ er die

¹⁶⁹ 29 Employé, à l'origine, pour décrire ce que le regard perçoit, ce terme d'optique (de l'italien *veduta*, soit le point où tombe la vue) désigne, dès le XVe siècle, le procédé qui permet d'obtenir une reproduction exacte, c'est-à-dire conforme aux règles de la perspective, du 'morceau' de réel saisi par le regard de l'artiste. C'est au cours du XVIe siècle qu'est né le genre pictural de la *veduta*, caractérisé notamment par une grande exactitude topographique.

¹⁷⁰ 30 G. P. Harsdörffer, S. v. Birken, J. Klaj, *Pegnesisches Schäfergedicht 1644-1645*, éd. par K. Garber, Tübingen 1966.

¹⁷¹ 31 K. Garber joint à son édition des reproductions d'aquarelles et de gravures sur cuivre, ainsi que des dessins qui permettent de retracer avec une grande exactitude le chemin emprunté par les personnages, ce qui démontre la grande minutie avec laquelle la nature fut observée avant d'être décrite.

¹⁷² 32 G. P. Harsdörffer, S. v. Birken, J. Klaj, *op. cit.*, p. 20-21.

¹⁷³ Cette exactitude permet au lecteur de reconnaître la célèbre *Hallerwiese* à l'ouest de Nuremberg. Nous renvoyons ici à la post-face de K. Garber, p. 11.

***Herde eintreiben / hernach gingen sie auf die Höhe / durch welcher Mittel das
Gesichte weit und breit ümher seinen Lust zu büßen / oder vielmehr mit so
lieblicher verwirreter Abwechslung der Wälder / der Felder und Gärten sich
unbesättiget zu ersättigen gereizet wurde***¹⁷⁴.

La vision panoramique des forêts, des champs et des jardins est présentée ici comme une forme 'd'expiation' ('büßen') visuelle, tant le désir de se repaître du spectacle de la nature paraît encore coupable¹⁷⁵. Parce qu'elle ne s'adresse qu'aux sens, et non à l'âme, comme nous l'avons rappelé plus haut, la contemplation des beautés terrestres n'est pas à même d'assouvir la soif inextinguible que ressent à leur vue le spectateur, paradoxe que vient souligner l'oxymore finale ('sich unbesättiget [zu] ersättigen'). Ce constat douloureux est ensuite contrebalancé par les propos de Strefon qui font directement suite à ce passage et qui soulignent, en des termes prosaïques, la fonction purement utilitaire de la nature¹⁷⁶.

Ainsi, même si elle s'apparente encore au *locus amoenus* de la rhétorique classique, la représentation de la nature dans la littérature baroque offre de nouvelles perspectives. Les éléments conventionnels s'effacent à mesure que s'impose une représentation plus 'réaliste' de la nature, nourrie de l'expérience personnelle du poète. Non plus limitées à quelques éléments isolés, les descriptions deviennent plus amples et présentent même parfois de véritables vues.

- L'ouverture du regard

La découverte du spectacle de la nature et du plaisir qu'il procure ne modifie pas à elle seule la représentation traditionnelle de la nature dans la littérature. La recherche d'un lieu suffisamment élevé pour offrir au spectateur une vue d'ensemble joue également un rôle important.

Certaines descriptions, qui restent encore isolées dans la littérature baroque, sont organisées en fonction d'un point de vue élevé, ce qui permet d'évoquer dans son ensemble une plus grande partie de la nature. C'est le cas notamment du jardin que décrit S. Dach dans son poème 'Horto recreamur amoeno' :

[...]
Mir mangelt nur mein Spiel / die süsse Geige /
Die würdig ist / daß sie mit Macht erschall' /
Hie / wo das Laub und die begrüneten Zweige
Am Graben mich umschatten überall /
Hie wo von weitem
Die Gegend lacht /

¹⁷⁴ 34 G. P. Harsdörffer, S. v. Birken, J. Klaj, op. cit., p. 21.

¹⁷⁵ 35 Nous allons retrouver chez Grimmelshausen cette même 'avidité' visuelle, qualifiée de pure 'folie'. Cf. infra p. 55-56.

¹⁷⁶ 36 'Diese Felder / sprach Strefon / füllen nicht nur die Augen / sondern tragen zu unsern Tischen Spargen / Endivien / Melonen / Artischocken / Käsköhl / Peterlein und viel andere Gartengewächse. Diese Wälder dienen uns zur Hölzung (...). Ich will geschweigen des schwarz und roten Wildprets / welches häufig in unsern Flüssen und Weihern ohne Zahl wimmeln.' in : G. P. Harsdörffer, S. v. Birken, J. Klaj, op. cit., p. 21.

Wo an der Seiten
Der Wiesen Pracht
Mich fröhlich macht
[...] ¹⁷⁷.

Désireux de percevoir 'de loin' et dans son ensemble la région qui l'enchanté, le poète choisit un point de vue nécessairement situé en hauteur. Ce même motif apparaît également dans un autre texte de Dach, où le poète, qui s'adresse à son protecteur, ne souhaite pour ses vieux jours qu'une retraite dans une vallée verdoyante, d'où il pourrait apercevoir 'de loin' la fumée de son 'pauvre toit' ¹⁷⁸.

C'est un passage du roman de Grimmelshausen *Der Abendtheurliche Simplicissimus Teutsch* qui illustre de manière exemplaire cette ouverture du regard. Alors qu'il tente de mener une vie d'ermite en se retirant sur les hauteurs de la Forêt-Noire, le héros, Simplex, décrit, en la grossissant quelque peu, la 'belle vue' qui s'offre à lui du haut de la montagne :

[...] ich wohnete auff einem hohen Gebürg die Moß genant / so ein Stück vom Schwarzwald: und überal mit einem finstern Tannen-Wald überwachsen ist / von demselben hatte ich ein schönes Außsehen gegen Aufgang in das Oppenauer Thal und dessen Neben-Zincken; gegen Mittag in das Kinzinger Thal und die Grafschafft Geroldzeck / alwo dasselbe hohe Schloß zwischen seinen benachbarten Bergen das Ansehen hat / wie der König in einem aufgesetzten Kegel-Spill; gegen Nidergang kondte ich das Ober und UnterElsaß übersehen / und gegen Mitternacht der Nidern Marggraffschaft Baaden zu / den Rheinstrom hinunter; in welcher Gegend die Statt Straßburg mit ihrem hohen Münster-Thurm gleichsamb wie das Herz mitten mit einem Leib beschlossen hervor pranget [...] ¹⁷⁹.

Vallées, comtés, régions et villes environnantes sont nommés un à un avec une précision géographique remarquable, la description étant organisée selon les différents points cardinaux.

Néanmoins, la jouissance que procure la contemplation de la nature d'un point de vue élevé est également ressentie comme une entrave au travail et à la prière :

[...] mit solchem Außsehen und Betrachtungen so schöner Lands-Gegend delectirte ich mich mehr als ich eyferig bettete; warzu mir mein Perspektiv dem ich noch nicht resignirt, treflich anfrischte; wann ich mich aber desselbigen wegen der duncklen Nacht nicht mehr gebrauchen kondte / so nahm ich mein

¹⁷⁷ 37 S. Dach, *Gedichte des Königsberger Dichterkreises aus Heinrich Alberts Arien und musicalischer Kürbshütte (1638-1650)*, éd. par L. H. Fischer, Halle 1883, p. 212. Cit. in : *Gedichte des Barock*, op. cit., p. 84.

¹⁷⁸ 38 ' [...] Mir ist gnug ein grünes Thal, / Da ich GOtt und Dich kan geigen, / Und von fern sehn aufwärts steigen / Meines armen Daches Rauch, / Wenn der Abend kömpt gegangen.' (S. Dach, 'Unterthänigste letzte Fleh-Schrift an Seine Churfürstl. Durchl. meinen gnädigsten Churfürsten und Herrn', in : *Gedichte*, éd. par W. Ziesemer, Halle 1937, vol. 2, p. 262. Cit in : *Gedichte des Barock*, op. cit., p. 89).

¹⁷⁹ 39 Grimmelshausen, *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*, éd. par R. Tarot (reproduction des deux premières éditions de 1669), Tübingen 1967, p. 474.

***Instrument / welches ich zu Stärkung des gehörs erfunden / zu handen / und horchte dardurch / wie etwan uff etlich Stundt Wegs weit von mir die Bauren Hund bellen / oder sich ein Gewilt in meiner Nachbarschafft regte; mit solcher Thorheit gieng ich umb / und liesse mit der Zeit zugleich arbeiten und beten bleiben [...]*¹⁸⁰.**

Ce plaisir qu'éprouve le héros, plaisir visuel tout d'abord, puis purement auditif lorsque, la nuit venue, il ne peut plus utiliser sa lunette, reste inconciliable avec les exigences qu'impose une vie d'ermite. Le désir de contempler les beautés terrestres, dénué de toute potentialité médiatrice dans la mesure où il ne permet pas de s'élever vers Dieu, est ainsi qualifié de 'folie' ('Thorheit').

De plus, ce passage du roman de Grimmelshausen reste une parenthèse dans un récit consacré avant tout aux pérégrinations du héros. L'oisiveté de ce dernier, devenu ermite, justifie du point de vue narratif l'introduction de cette longue séquence descriptive. Dès lors que ce dernier renonce à cette vie et s'engage dans de nouvelles aventures, les descriptions se font plus rares¹⁸¹.

La représentation de la nature dans la littérature baroque présente les signes d'une évolution notable. La découverte de l'attrait qu'exerce sur nos sens l'infinie variété de la nature, la volonté de donner une image plus fidèle et plus personnelle du monde qui nous entoure, ainsi que le désir de s'élever au-dessus de la nature afin de pouvoir la contempler dans son ensemble témoignent à la fois d'une sensibilité accrue à l'égard de la nature et d'une première réflexion sur les modalités de sa représentation dans la littérature.

Il nous paraît donc nécessaire de nous demander à présent, en nous appuyant sur les critères distinctifs que nous avons établis au début de notre étude, si cette évolution donne naissance à de véritables paysages, ou bien s'il s'agit encore de simples représentations de la nature.

2. 1. 2. Fonction de la représentation de la nature dans la littérature baroque

- Représentations de la nature ou premiers paysages ?

¹⁸⁰ 40 *Ibid.*

¹⁸¹ 41 Dans son étude intitulée 'Realismus und Naturalismus' (in : *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*, éd. par R. Alewyn, Cologne, Berlin 1968, 3ème édition), R. Alewyn souligne également la subordination des différentes descriptions qu'offre le roman de Grimmelshausen, qu'il s'agisse d'une personne, d'une situation, d'un milieu ou bien parfois d'un fragment de nature, comme dans le passage que nous avons cité, aux besoins de la narration : '[...] die Welt ist wie mit dem Auge des Kurzsichtigen gesehen : die Kontur ist unscharf, die Situation verschwimmt an den Rändern, die geringe Wirklichkeit, die in sie eingeht, genügt der erzählerischen Notdurft; wo diese endet, beginnt leerer Raum' (p. 359). Même si elle ne s'applique pas directement à des descriptions de la nature, l'étude d'Alewyn est intéressante, car elle souligne l'absence d'un véritable 'réalisme' chez Grimmelshausen.

a. Absence d'unité

Défini comme une représentation d'un fragment de nature, mis en perspective par le regard, le paysage littéraire se caractérise tout d'abord par sa cohérence à la fois syntaxique et sémantique. Or, si nous prenons, par exemple, le passage de la pastorale de Opitz *Schäfferey von der Nimfen Hercinie* que nous avons présenté précédemment, nous pouvons constater que le poète ne procède que par énumérations successives. La description de la vallée idyllique repose sur la simple juxtaposition de substantifs mis au pluriel ('mitt vielen hohen warten / schönen bächen / dörffern / maierhöfen undt schäffereyen'), et dont le simple inventaire, marqué par des asyndètes, ne crée aucune dynamique. L'espace représenté est, certes, précisément circonscrit, mais il ne présente aucune organisation interne. Il est constitué d'éléments épars que le spectateur se contente d'observer et d'énumérer sans composer une vue d'ensemble.

La représentation de la nature dans la littérature baroque est caractérisée par ce procédé de juxtaposition. La description de la vue qui s'offre à Simplex dans le roman de Grimmelshausen respecte également ce principe. En effet, elle est organisée en fonction des changements successifs de la position du personnage, qui se tourne tout d'abord vers l'est ('gegen Auffgang'), puis vers le sud ('gegen Mittag'), vers l'ouest ('gegen Nidergang'), et, pour finir, vers le nord ('gegen Mitternacht'). Le poème de Gryphius 'Morgen Sonnet'¹⁸² présente une organisation analogue. Le lever de soleil est décrit au moyen de tableaux successifs que seule la progression temporelle organise en un tout cohérent.

Cette juxtaposition d'images ou de scènes de la nature, un procédé que condamnera Lessing¹⁸³, répond au principe de succession temporelle inhérent à toute représentation poétique. Cependant, l'absence d'unité, c'est-à-dire d'une organisation interne instaurant un lien entre les différents éléments de la représentation, ne nous permet pas de parler ici de paysage. Loin de construire une vision d'ensemble qu'il pourrait obtenir en optant pour un point de vue précis et unique, le spectateur se contente d'une simple énumération.

Seul le poème de Gryphius 'Einsamkeit' semble ici faire exception. Le choix d'un point de vue élevé permet en effet de contempler dans son ensemble un fragment de nature qui se distingue par son aspect désolé :

In diser Einsamkeit / der mehr denn öden Wüsten /
Gestreckt auff wildes Kraut / an die bemoßte See:
Beschau' ich jenes Thal und diser Felsen Höh'
Auff welchem Eulen nur und stille Vögel nisten
[...]¹⁸⁴.

Dans le troisième vers est exposée la position du moi lyrique face au spectacle

¹⁸² 42 Cf. supra, p. 51.

¹⁸³ 43 Cf. supra : 1. 2. 1., p. 36-37.

¹⁸⁴ 44 A. Gryphius, *Sonette*, op. cit., p. 68.

contemplé. C'est à son regard que sont subordonnés les différents éléments que le poète désigne par des déictiques ('in diser Einsamkeit', 'jenes Thal', 'diser Felsen Höh'). Nous pouvons donc affirmer, en nous appuyant sur les concepts définis au cours de notre analyse théorique, que nous avons affaire ici à une mise en perspective de la représentation. Pouvons-nous alors parler de paysage, c'est-à-dire d'une image fragmentaire de la réalité sensible, caractérisée non seulement par sa cohésion structurelle, mais également par la qualité esthétique qui lui est nécessairement associée ?

b. Absence d'un sentiment du paysage

Loin de s'abandonner à une pure contemplation, le spectateur recherche en elle l'éveil et la stimulation de ses sens. Dans le poème de S. Dach 'Horto recreatur amoeno', la description de la vue panoramique n'est justifiée que par le sentiment qu'elle procure au moi lyrique ('Hie wo von weiten / die Gegend lacht / Wo an der Seiten / Der Wiesen Pracht / Mich frölich macht'). Cette conception anthropocentrique¹⁸⁵ de la nature fait obstacle à la découverte d'un réel sentiment du paysage au XVII^e siècle. Inapte à éprouver un 'plaisir désintéressé'¹⁸⁶, comme le souligne W. Flemming en reprenant les termes de l'analyse kantienne du jugement esthétique, le poète baroque n'accorde à sa représentation de la nature qu'une valeur relative.

Ainsi, dans le poème de P. Gerhardt 'Sommergesang', l'émotion esthétique initiale ('Schau an der schönen Gärten Zier') fait rapidement place à une description conventionnelle, éloge d'une nature harmonieuse et généreuse :

[...]

Die Glucke führt ihr Völklein aus
Der Storch baut und bewohnt sein Haus,
Das Schwälblein speist die Jungen;
Der schnelle Hirsch, das leichte Reh
Ist froh und kommt aus seiner Höh
Ins tiefe Gras gesprungen.
Die Bächlein rauschen in dem Sand
Und malen sich und ihren Rand
Mit schattenreichen Myrten;
Die Wiesen liegen hart dabei

¹⁸⁵ 45 Dans ses *Gesprächsspiele*, Harsdörffer affirme : 'Der allweise Gott hat dem Menschen deswegen Sinn und Verstand gegeben, daß er seine wunderreichen Geschöpfe betrachten und ihn ob solcher gnädigen Verordnung loben sol; massen alles wegen des Menschen, der Mensch aber wegen Gott erschaffen worden' (cit. in : W. Flemming, op. cit., p. 50). Les premiers vers du poème de P. Gerhardt 'Sommergesang', cité plus haut, vont dans le même sens (cf. supra p. 51).

¹⁸⁶ 46 'Stets tritt der Mensch des 17. Jahrhunderts fordernd vor sie [die Natur] hin, mit Herrschergebärde [...]. Interessseloses Wohlgefallen ist ihm also fremd, stets will er etwas von ihr. Zwar verweigert er ihr nicht die Anerkennung in dem Sinne, daß er sich über sie hinwegsetzt. Aber er gibt nur ihr materielles Dasein zu. Bestreitet er ihr Eigensein nicht, so hat es doch keinen selbständigen Wert. Diesen gibt ihr erst ihre Leistung für seine Zwecke, die er ihr alos setzt.', in : W. Flemming, op. cit., p. 44 (termes soulignés par nous).

Und klingen ganz von Lustgeschrei
Der Schaf und ihrer Hirten.
Die unverdroßne Bienenschar
Zeucht hin und her, sucht hier und dar
Ihr edle Honigspeise.
Des süßen Weinstocks starker Saft
Kriegt täglich neue Stärk und Kraft
In seinem schwachen Reise.
Der Weizen wächset mit Gewalt,
Darüber jauchzet jung und alt,
Und rühmt die große Güte
Des, der so überflüssig labt
Und mit so manchem Gut begabt
Das menschliche Gemüte
[...] ¹⁸⁷.

Cette description, nourrie d'éléments empruntés à la poésie pastorale ('Bächlein', 'Wiesen', 'Lustgeschrei der Schaf und ihrer Hirten') et à la tradition biblique ¹⁸⁸ reste en réalité très stylisée. Usant d'adjectifs stéréotypés ('der schnelle Hirsch, das leichte Reh', 'ins tiefe Gras', 'die unverdroßne Bienenschar', 'ihr edle Honigspeise', 'des süßen Weinstocks starker Kraft'...) et d'articles définis qui généralisent la description, le poète se semble pas être guidé par un véritable sentiment du paysage. Il accorde à la nature une valeur non pas esthétique, mais didactique. De fait, cette nature harmonieuse n'est que le pâle reflet de l'empyrée au sein duquel se transporte le poète. Dès la septième strophe qui marque une transition très nette et réintroduit le moi lyrique, l'idylle terrestre fait place au 'jardin du Christ' (strophe 10) :

[...]
Ach, denk ich, bist du hier so schön,
Und läßt dus uns so lieblich gehn
Auf dieser armen Erden,
Was will doch wohl nach dieser Welt
Dort in dem reichen Himmelszelt
Und güldnem Schlosse werden?
Welch hohe Lust, welch heller Schein
Wird wohl in Christi Garten sein?
Wie muß es da wohl klingen,
Da so viel tausend Seraphim
Mit eingestimmtem Mund und Stimm
Ihr Hallelujah singen?
O wär ich da, o stünd ich schon,
Ach, süßer Gott, für deinem Thron
Und trüge meine Palmen,

¹⁸⁷ 47 In : *Deutsche Dichtung des Barock*, op. cit., p. 150.

¹⁸⁸ 48 La myrrhe (strophe 5) et les vignes (strophe 6), ainsi que le thème de la fertilité (strophe 7) rappellent le jardin du Cantique des Cantiques. Cf. à ce propos l'analyse de G. Bieder, op. cit., p. 51 sq.

So wollt ich nach der Engel Weis
Erhöhen deines Namens Preis
Mit tausend schönen Psalmen
[...] ¹⁸⁹.

Le poète passe ainsi d'une description plastique, développée dans le passage précédent ('Die Bächlein rauschen in dem Sand / Und malen sich und ihren Rand / Mit schattenreichen Myrten'), à une évocation musicale du 'jardin' céleste, où retentissent les cantiques chantés à l'unisson par la cohorte des séraphins.

Cette analogie entre la beauté de la nature et les joies suprêmes de l'au-delà, thème central du poème, alimente une série de métaphores végétales dans les strophes suivantes. Le moi lyrique exprime alors le désir de 'fleurir' pour Dieu, de recevoir 'l'été de la grâce', afin de porter les 'fruits de la foi' ¹⁹⁰. La floraison de la nature estivale, qui procurait initialement au poète un certain plaisir esthétique, devient ainsi une simple allégorie de la foi. Autrement dit, la contemplation de la nature éveille systématiquement le désir de goûter aux joies spirituelles.

De même, dans le poème de Gryphius 'Einsamkeit', la vue panoramique n'est pas associée à cette ivresse des hauteurs que connaîtront les romantiques ¹⁹¹. Comme le rappelle W. Flemming, la volonté de ne pas s'exposer brutalement au spectacle de la nature et de conserver toujours une certaine retenue caractérise l'époque baroque :

[...] das Hochbarock kennt keine Gipfelstimmung, vielmehr ist der Standort des Vorberges oder auf halber Höhe charakteristisch. Dort, wie auf dem Balkon, wird dem Ich des Beschauenden gleichsam eine Rückenlehne geboten ¹⁹².

En optant pour une position à mi-hauteur, le spectateur, rassuré par la présence d'un versant qui fait office de 'dossier', parvient à maintenir une distance salutaire.

Ainsi, au lieu de mener à un abandon de soi, la contemplation d'un panorama désolé se solde, chez Gryphius, par une réflexion sur le thème de la *vanitas* :

[...]
Hir / fern von dem Pallast; weit von des Pövels Lüsten /
Betracht ich: wie der Mensch in Eitelkeit vergeh'
Wie / auff nicht festem Grund' all unser Hoffen steh'
Wie die vor Abend schmähn / die vor dem Tag uns grüßten.

¹⁸⁹ 49 In : *Deutsche Dichtung des Barock*, op. cit., p. 151.

¹⁹⁰ 50 '[...] Hilf nur und segne meinen Geist Mit Segen, der vom Himmel fließt, Daß ich dir stetig blühe; Gib, daß der Sommer deiner Gnad In meiner Seelen früh und spat Viel Glaubensfrucht erziehe! Mach in mir deinem Geist Raum, Daß ich dir werd ein guter Baum, Und laß mich wohl bekleiden; Verleihe, daß zu deinem Ruhm Ich deines Gartens schöne Blum Und Pflanze möge bleiben. Erwähle mich zum Paradeis Und laß mich bis zur letzten Reis An Leib und Seele grünen; So will ich dir und deiner Ehr Allein und sonsten keinem mehr Hier und dort ewig dienen.' In : *ibid.*, p. 151-152.

¹⁹¹ 51 Nous renvoyons ici à notre analyse du motif du 'regard plongeant' (*Gipfelblick*) dans la littérature allemande de la fin du XVIII^e siècle. Cf. infra : 4. 1. 2., p. 185 sq.

¹⁹² 52 W. Flemming, op. cit., p. 55.

[...] ¹⁹³

La contemplation ('Beschau' ich') sert ainsi de tremplin à la réflexion ('Betracht ich'). Légitimée davantage par le discours que par le sentiment esthétique du spectateur, la représentation de la nature ne peut prétendre au rang de paysage.

Quelle valeur pouvons-nous donc accorder à de telles représentations ? Préparent-elles la naissance du paysage littéraire en engageant une interrogation nouvelle sur la place de l'image dans le texte ? Il convient donc de déterminer à présent la fonction de la représentation de la nature dans la littérature baroque.

- Des représentations emblématiques

Dans le poème de Gryphius 'Einsamkeit', la représentation d'une nature manifestement dépourvue de toute vie organique permet d'étayer les considérations du poète sur la vanité du monde. Ainsi, la vision d'un univers érodé par le temps amène le spectateur à reconnaître la nécessité de la présence divine, seule garantie de permanence :

[...]

Die Höl' / der rauhe Wald / der Todtenkopff / der Stein /
Den auch die Zeit aufffrist / die abgezehrten Bein /
Entwerffen in dem Mutt unzehliche Gedancken.
Der Mauren alter Grauß / diß ungebau'te Land
Ist schön und fruchtbar nur / der eigentlich erkant /
Daß alles / ohn ein Geist / den Gott selbst hält / muß wancken ¹⁹⁴.

Le paysage représenté dans les premiers vers du poème (évoqués plus haut) éclate ici en divers éléments simplement juxtaposés ('Die Höl' / der rauhe Wald / der Todtenkopff / der Stein') et utilisés comme des signes. Symbolisant la destruction et la mort, ils renvoient en effet à une signification spirituelle qui constitue leur seule valeur poétique. Ainsi, leur fonction plus significative que représentative s'apparente à celle de la *pictura* des emblèmes ¹⁹⁵.

Mise au service d'un discours édifiant, la représentation de la nature dans la littérature baroque semble ainsi s'inscrire dans la tradition emblématique. Nous retrouvons dans de nombreuses oeuvres de cette époque une même dualité entre l'image et le texte,

¹⁹³ 53 A. Gryphius, op. cit., p. 68.

¹⁹⁴ 54 Ibid.

¹⁹⁵ 55 Rappelons que l'emblème se compose de trois éléments : un titre en vers (*inscriptio*), une image (*pictura*) et un court texte explicatif (*subscriptio*). Dans son ouvrage *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* (Munich 1964), A. Schöne souligne la structure duelle de l'emblème, qui a pour fonction à la fois de représenter et d'expliquer : 'Die res picta des Emblems besitzt verweisende Kraft, ist res significans.' (p. 21). La publication en 1531 d'un livre d'emblèmes (*emblematum liber*) par un juriste milanais, A. Alciat, popularisa ces associations symboliques entre une image et un texte. Cet ouvrage qui, jusqu'en 1781, fut réédité 150 fois et qui fut traduit dans toutes les langues européennes constitue un véritable réservoir de symboles dans lequel puisèrent notamment les poètes baroques. Nous renvoyons également, pour illustrer notre propos, à l'ouvrage édité par A. Henkel et A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967 (nouvelle édition augmentée 1976).

entre représentation et signification, comme, par exemple, dans le poème de P. Gerhardt 'Sommergesang'¹⁹⁶. La première strophe nomme le thème choisi - les beautés de la nature estivale - et tient lieu d'*inscriptio*, tandis que les strophes 2 à 7 développent l'image d'une nature idyllique (*pictura*) dont la fonction est explicitée par les dernières strophes qui comportent l'adresse à Dieu (*subscriptio*).

De même, dans le *Pegnesisches Schäfergedicht* de Harsdörffer, Birken et Klaj, le chant du poète Strefon, inspiré par le bruissement d'un moulin à eau sur la Pegnitz, présente une structure emblématique. Les premiers vers exposent en effet une *pictura* idyllique, qui se compose d'images successives, simplement reliées entre elles par une anaphore ('Da') :

Da die schlanke Pegnitz fließet / in dem schönen Wiesental /
Da sie dieses Land durchgießet / und die Blumen ohne Zahl
In den grünen Auen frischt / da der Vogel lieblich singet /
Da die Wollenherde tischt / und mein Schäferspiel erklinget /
Da die hohen Bäume schatten / da das Bienlein Blumen bricht /
Da die Fische sich begatten / und der Fischer Reusen richt /
Da die kleine Mücke summt / und die falschen Angeln schwimmen /
Da so manche Mühle brummt / und die Hirten Pfeifen stimmen /
Da spaziert ich auf und nieder / als ich etwas rauschen hört /
Und bedachte / wie nicht wieder Zeit und Fluß zurückkehrt.
[...] ¹⁹⁷.

L'entrée en scène du poète lui-même ('Da spaziert ich auf und nieder [...]') s'accompagne d'une réflexion ('Und bedachte [...]') sur l'écoulement inexorable du temps, semblable à celui de la rivière. Contemplation et réflexion sont ainsi étroitement liées.

Les derniers vers du poème, qui offrent une interprétation de la description initiale, tiennent lieu de *subscriptio*. De même que le moulin permet d'irriguer les prairies voisines, la poésie doit irriguer les 'champs' de langue allemande :

[...]
Ach / wünscht ich in meinen Sinnen / ließe / gleich dem Silberbach /
Jeder aus der Feder rinnen in die Felder teutscher Sprach'
Alles / was uns unbewußt / was von fremder Zung entspringet /
Und nicht ohne Herzenslust Welt verlangte Früchte bringet¹⁹⁸

La nature est ici 'res significans', selon l'expression employée par A. Schöne¹⁹⁹. Elle renvoie en effet à une signification spirituelle que le poète se charge d'explicitier.

Ainsi, la représentation de la nature dans la littérature baroque repose souvent sur une structure duelle, caractérisée par la subordination de la contemplation à la réflexion,

¹⁹⁶ 56 Cf. supra p. 51-52.

¹⁹⁷ 57 G. P. Harsdörffer, S. v. Birken, J. Klaj, *Pegnesisches Schäfergedicht 1644-1645*, op. cit., p. 23-24.

¹⁹⁸ 58 Ibid. 59 Cf. supra note 55.

¹⁹⁹ 60 Grimmelshausen, *Der Abentheurliche Simplicissimus Teusch*, op. cit., p. 568-569 (chap. 23).

de la description à l'explicitation. Elle se conçoit comme un ensemble de signes que le poète décode en les inscrivant le plus souvent dans un contexte théologique. A la fin du roman de Grimmelshausen, *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*, par exemple, lorsque le héros vit à nouveau en ermite sur une île déserte, la nature dépourvue de toute fonction représentative apparaît comme une transcription édifiante de la vie du Christ :

[...] sahe ich ein stachelecht Gewächs / so erinnerte ich mich der dörnen Kron Christi / sahe ich einen Apffel oder Granat / so gedachte ich an den Fall unserer ersten Eltern und bejammert denselbigen; gewanne ich ein Palmwein auß einem Baum / so bildet ich mir vor / wie mildiglich mein Erlöser am Stammen deß H. Kreuzes sein Blut vor mich vergossen; sahe ich Meer oder Berg / so erinnerte ich mich des einen oder andern Wunderzeichens und Geschichten / so unser Heyland an dergleichen Orthen begangen; fand ich einen oder mehr Stein so zum Werffen bequem waren / so stellte ich mir vor Augen / wie die Juden Christum steinigen wollen; war ich in meinem Garten / so gedachte ich an das ängstig Gebett am Oelberg / oder an das Grab Christi und wie er nach der Aufferstehung Mariae Magdalenaes im Garten erschienen (...)²⁰⁰.

À chaque élément naturel est systématiquement associé un épisode de la vie du Christ. Objet d'une 'lecture' arbitraire, la nature n'est plus qu'un réservoir de signes purs²⁰¹. Cette interprétation emblématique des phénomènes naturels permet à Simplex, qui renonce ici au pur plaisir du regard, de passer directement de la contemplation à la méditation chrétienne.

2. 1. 3. Conclusion

La représentation de la nature dans la littérature baroque fait encore appel aux poncifs de la rhétorique classique. Ainsi, nous avons relevé au cours de notre analyse la présence, plus ou moins marquée, d'éléments propres au topos du *locus amoenus*. Néanmoins, la représentation de la nature dans des textes du XVIIe siècle semble évoluer sous l'impulsion d'un nouveau sentiment de la nature. Le poète se montre en effet plus sensible aux effets de lumière et au jeu des couleurs. De plus, il semble être guidé dans sa représentation par un souci de précision, tout en cherchant à affiner sa perception.

Il convient tout d'abord de se placer dans une perspective historique afin de mesurer à sa juste valeur la portée de cette évolution. Rappelons qu'au XVIIe siècle, le terme *Landschaft* désigne encore uniquement la représentation picturale d'une partie de la nature et que, par conséquent, nous ne pouvons parler de paysage en littérature que par analogie avec son modèle pictural. Ainsi, c'est avec une sensibilité plastique, et même parfois musicale, comme nous avons pu le constater en étudiant un passage du *Pegnesisches Schäfergedicht*, que le poète baroque perçoit la nature. Les changements qui s'opèrent dans sa représentation (sensibilité aux variations de la lumière et aux

²⁰⁰ 61 Dans son analyse de ce passage étonnant du roman de Grimmelshausen, A. Koschorke (*Die Geschichte des Horizonts [...], op. cit.*) relève également la fonction purement emblématique de la nature : 'Auf diese Weise hört Natur auf, natürlich zu sein. Sie wird ein Garten der Emblemata.' (p. 100).

²⁰¹

couleurs, ouverture du regard et recherche du pittoresque) témoignent de l'empreinte encore très forte du paysage comme *pictura*.

En outre, la double absence d'une vision unitaire et d'une qualité esthétique qui accorderait au fragment de nature représenté une valeur propre nous interdit d'appliquer le terme de paysage aux descriptions de la nature dans la littérature baroque. Nous avons en effet constaté qu'elles se caractérisaient non seulement par une technique d'inventaire, mais également par leur subordination permanente à un discours édifiant. À la description de la nature (*pictura*) succède ainsi nécessairement son interprétation (*subscriptio*).

Le maintien d'une structure emblématique, alliée à l'expression d'un nouveau sentiment de la nature, nous semble être l'indice d'une perception du monde qui n'ose pas encore s'affranchir de la tutelle de l'éthique et du dogme de la foi, mais qui, néanmoins, possède déjà les organes pour le faire. Cette conquête progressive d'autonomie, qui se poursuit au début du XVIII^e siècle, comme nous allons le constater, finira par donner naissance au paysage, c'est-à-dire à une image de la réalité sensible qui sera libérée de la prépondérance d'un discours moral ou religieux. De même, ce n'est que lorsque s'effacera une conception essentiellement théologique de la nature que pourra s'exprimer un authentique sentiment du paysage.

2. 2. La 'poésie de la nature' au XVIII^e siècle (B. H. Brockes, A. v. Haller et E. v. Kleist)

Peu à peu, le développement de la poésie descriptive dans la première moitié du XVIII^e siècle²⁰² pose en des termes nouveaux le problème de la représentation de la nature dans le texte littéraire. En Allemagne, sous la plume de B. H. Brockes essentiellement, mais également de A. v. Haller et de E. v. Kleist, naît une 'poésie de la nature' (*Naturlyrik*) qui tente de disputer à la peinture un domaine qui, par essence, semblait réservé à cette dernière : la représentation concrète du monde réel. Rivalisant de précision, les poètes nourrissent leurs descriptions de détails pittoresques que seule une observation minutieuse de la nature leur permet de relever.

Dans ses poèmes regroupés sous le titre *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physikalisch- und Moralischen Gedichten*, parus de 1721 à 1748 en neuf volumes, Brockes semble vouloir faire l'inventaire des richesses de la nature, observée dans toute la diversité de ses couleurs, de ses formes et de ses phénomènes. C'est un véritable 'musée de la nature', selon la formule de M. Wagner-Egelhaaf²⁰³, qu'il nous invite à parcourir. Des poèmes consacrés aux différentes heures du jour ('Der Mittag', 'Der Morgen', 'Der Abend' ...) ²⁰⁴, aux saisons dont le rythme détermine l'agencement des différents volumes ('Der Sommer', 'Der Herbst', 'Der Winter' ...) ²⁰⁵, ainsi que diverses

²⁰² 62 Nous nous référons ici à l'analyse de H. C. Buch, *Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*, Munich 1972, p. 22.

variations sur le thème du printemps (comme par exemple 'Die uns zur Andacht reizende Vergnügung des Gehörs im Frühlinge')²⁰⁶ alternent avec des poèmes où sont décrits avec une réelle acribie différents types de fleurs ou d'insectes ('Die Schnee- und Krokusblume', 'Das Blümlein Vergißmeinnicht', 'Die Kaiserkrone', 'Die Rose', 'Der Gold-Käfer', 'Die Ameise', 'Der weiße Schmetterling', 'Betrachtung verschiedener zu unserem Vergnügen belebten Insekten'²⁰⁷ ...).

Cette nouvelle 'poésie de la nature' est représentée en Allemagne non seulement par B. H. Brockes, auteur d'une oeuvre remarquable par son volume et sa diversité et que nous exploiterons abondamment²⁰⁸, mais également par A. v. Haller et E. v. Kleist. La contribution de ces derniers se résume essentiellement à deux longs poèmes. Le premier, composé de 500 vers environ et intitulé 'Die Alpen' (1729) est l'oeuvre la plus illustre de A. v. Haller²⁰⁹, poète mais aussi savant, auteur de traités anatomiques, physiologiques et botaniques. Le second, 'Der Frühling' (1749), qui s'inspire du célèbre poème de J. Thomson 'The Seasons'²¹⁰ (1728), est la seule oeuvre de E. v. Kleist qui soit passée à la postérité²¹¹.

²⁰³ 63 M. Wagner-Egelhaaf, 'Gott und die Welt im Perspektiv des Poeten. Zur Medialität der literarischen Wahrnehmung am Beispiel Barthold Heinrich Brockes', in : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 2/1997, p. 183-216 ('Das titelgebende *Vergnügen* von Brockes' neunbändigem Naturmuseum kann direkt an die kontemplative Funktion des Hindurchschauens anschließen [...], p. 190).

²⁰⁴ 64 B. H. Brockes, *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physikalisch- und Moralischen Gedichten [...]*, 7ème édition revue et corrigée, Hambourg 1744, p. 187, 182 et 191 (abrégé BHB IV / I, le chiffre romain final indiquant le volume concerné). Nous renvoyons également à une autre édition des poèmes de Brockes, conçue comme une anthologie : B. H. Brockes, *Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem Irdischen Vergnügen in Gott*, fac-similé de l'édition de 1738, avec une postface de D. Bode, Stuttgart 1965, p. 207, 75 et 349 (abrégé AVG). C'est avant tout pour des raisons pratiques que nous avons eu recours à cette édition plus accessible et qui réunit en un seul volume les principaux poèmes de Brockes ayant trait à la nature.

²⁰⁵ 65 BHB IV / I, p. 107, 253 et 317 (AVG p. 132, 307 et 441).

²⁰⁶ 66 BHB IV / I, p. 21.

²⁰⁷ 67 'Die Schnee- und Krokusblume' : BHB IV / II (*Zweyter Theil. Übersehen, zum Druck befördert, und mit einer Vorrede begleitet von S. T. Herrn Hof-Rath Weichmann*, 4ème édition augmentée, Hambourg 1739), p. 19. 'Das Blümlein Vergißmeinnicht' : BHB IV / I, p. 77. 'Die Kaiserkrone' : BHB IV / I, p. 61 (AVG p. 60). 'Die Rose' : BHB IV / I, p. 79 (AVG p. 61). 'Der Gold-Käfer' : BHB IV / I, p. 99 (AVG p. 295). 'Die Ameise' : BHB IV / II, p. 60. 'Der weiße Schmetterling' : BHB IV / I, p. 217. 'Betrachtung verschiedener zu unserem Vergnügen belebten Insekten' : BHB IV / IV (*Vierter Theil, mit einer Vorrede zum Druck befördert v. Michael Richey*, Hambourg 1732), p. 201.

²⁰⁸ 68 Il va de soi que nous ne pourrions citer ces poèmes, généralement très longs, dans leur intégralité. Nous nous contenterons donc de présenter des unités caractéristiques de l'oeuvre de Brockes, en prenant soin d'indiquer les différentes coupures que nous nous autorisons à effectuer.

²¹⁰ 70 Ce poème de Thomson a donné une impulsion nouvelle à la poésie descriptive. Brockes lui-même publia ce texte, accompagné d'une traduction ('Die Jahreszeiten'), en 1744 et 1745.

L'évolution de la représentation de la nature dans la poésie de l'*Aufklärung* est liée, dans un premier temps, à l'adoption définitive d'une nouvelle vision du monde. La découverte d'un univers non plus centré sur l'homme, mais infini, une expérience qui, pour Brockes, reste proprement effrayante, influe profondément sur la perception de la nature au XVIII^e siècle.

2. 2. 1. La découverte de l'infini

- Les poèmes cosmiques de B. H. Brockes

Ainsi que le souligne C. Junker, la représentation de l'espace cosmique est une des lignes de force de l'oeuvre de Brockes :

Die Himmelsraumdarstellung nimmt in dem umfangreichen Werk von B. H. Brockes die Stellung eines Hauptthemas in Anspruch. Der Raum rückt hier mitten in einen Brennpunkt von zumeist ganz echt erlebter Anschauung. Hier liegt der grundlegende Unterschied zwischen der Raumdarstellung dieses Hamburger Lyrikers und einer Raumdarstellung in der Lyrik des voraufgegangenen Jahrhunderts, wo ja das Himmelsbild vornehmlich eine dekorative Zweckbestimmung im Rahmen der verschiedenartigsten Gelegenheitsgedichte zu erfüllen hatte. Der Himmelsraum wird erst von Brockes als Gegenstand in der Naturschilderung eingeführt²¹².

Simple accessoire symbolique dans la poésie du XVII^e siècle, l'espace devient pour la première fois avec Brockes l'objet d'une représentation poétique.

²⁰⁹ 69 A. v. Haller, 'Die Alpen', in : *Albrecht von Hallers Gedichte*, éd. et introduit par L. Hirzel, Frauenfeld 1882, vol. 3, p. 20 sq. Nous recommandons tout particulièrement la précieuse introduction de Hirzel, qui présente la vie et l'oeuvre de A. v. Haller. Ce dernier composa essentiellement des poèmes philosophiques, ainsi que l'indique clairement leur titre : 'Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben' (1729, p. 43 sq.), 'Über die Ehre' (1728, p. 9), 'Die Falschheit menschlicher Tugenden' (1730, p. 61 sq.), 'Über den Ursprung des Übels' (1734, p. 118 sq.), 'Unvollkommenes Gedicht über die Ewigkeit' (1736, p. 150 sq.). Ces poèmes ont d'ailleurs suscité l'admiration du jeune Schiller qui contribuera lui-même au développement de la poésie philosophique ('Der Spaziergang' par exemple ...). Cf. à ce propos : H. C. Buch, op. cit., p. 97.

²¹¹ 71 La production poétique de E. v. Kleist, qui ne représente qu'un seul volume dans l'édition de A. Sauer (*Ewald von Kleist's Werke. 1. Theil. Gedichte. Seneca. Prosaische Schriften*, éd. par A. Sauer, Berlin 1881, réédition : Berne, 1969) est plutôt modeste. Il s'agit essentiellement de poèmes idylliques où le poète condamne la guerre et dénonce les vices de la cour et de la vie citadine ('Sehnsucht nach Ruhe' en 1744, p. 40 sq. ; 'Das Landleben' en 1745, p. 59 sq...). Nous rappellerons également qu'il existe plusieurs versions du poème 'Der Frühling', constamment remanié par les éditeurs successifs des oeuvres de Kleist (Sauer en 1750, Heidegger & Co. en 1751, Gessener en 1754, Kleyb en 1754, Voß en 1756, Ramler en 1760, Gebauer 1773, Körte 1803). Il n'est pas dans notre propos de comparer ces différentes versions. Nous nous appuyons donc sur l'édition originale du poème de Kleist (celle de Sauer en 1750) qui fut moins remaniée que les suivantes.

²¹² 72 C. Junker, *Das Weltraumbild in der deutschen Lyrik von Opitz bis Klopstock*, Berlin 1932, p. 44-45. Cf. plus particulièrement p. 43 sq. ('Der Durchbruch eines neuen Raumbilds in der deutschen Lyrik im Werk von B. H. Brockes'). 8 % des poèmes compilés dans l'oeuvre de Brockes *Irdisches Vergnügen* [...] sont consacrés à ce thème, principalement dans les quatre premiers volumes (cf. note p. 116).

Ses poèmes cosmiques reflètent le développement des sciences physiques et naturelles au XVIIIe siècle. L'héliocentrisme de Copernic, traditionnellement rejeté par l'Église, est enfin reconnu, comme l'atteste, par exemple, le poème de Brockes intitulé 'Die Zeit'²¹³.

Dans les poèmes qu'il consacre entièrement à la représentation de l'univers, Brockes rompt avec une conception géocentrique du monde telle que la soutenaient encore les poètes baroques. La confrontation de deux textes, le poème de Gryphius 'An die Sternen', étudié précédemment, et celui de Brockes 'Das Firmament', en apporte la démonstration. Tandis que l'un se transporte brutalement au sein d'une sphère céleste hypothétiquement située au-delà des étoiles, l'autre entreprend, ainsi que l'exprime A. Koschorke²¹⁴, un 'premier voyage didactique physique à travers le cosmos' :

Als jüngst mein Auge sich in die Sapphirne Tieffe,
Die weder Grund, noch Strand, noch Ziel, noch End' umschrenckt,
Ins unerforschte Meer des hohlen Luft=Raums, senckt',
Und mein verschlungner Blick bald hie=bald dahin lieffe,
Doch immer tieffer sanckt; entsatzte sich mein Geist,
Es schwindelte mein Aug', es stockte meine Seele
Ob der unendlichen, unmäßig=tieffen Höle,
Die, wol mit Recht, ein Bild der Ewigkeiten heisst,
So nur aus Gott allein, ohn' End' und Anfang, stammen. [...]
Die ungeheure Gruft voll' unsichtbaren Lichts,
Voll lichter Dunkelheit, ohn' Anfang, ohne Schranken,
Verschlang so gar die Welt, begrub selbst die Gedancken;
Mein gantzes Wesen ward ein Staub, ein Punct, ein Nichts,
Und ich verloh'r mich selbst. Dieß schlug mich plötzlich nieder;
Verzweiflung drohete der ganz verwirrten Brust:
Allein, o heylsams Nichts! glückseliger Verlust!
Allgegenwärt'ger Gott, in Dir fand ich mich wieder²¹⁵.

Le brusque changement de perspective dans le poème de Gryphius, qui ne s'explique, comme nous l'avons relevé, que par le franchissement imaginaire de cette ancienne frontière théologique qui séparait le 'firmament de cristal'²¹⁶ de la terre, fait place ici à une réelle découverte de l'espace infini, rapportée encore en alexandrins baroques. En

²¹³ 73 '[...] Und wie man lange Zeit, vom Schein getäuscht, gemeynt : Die Sonne drehe sich, da wir doch mit der Erden Um ihr erquickend Feuer gedrehet werden; Nicht anders geht es uns nach unserm alten Brauch, Mit Zeit und Leben auch [...] Da wir [...], dem Schein nach fest, vergehn. [...].' In : BHB IV / I, p. 396.

²¹⁴ 74 Während der Barocklyriker einen religiösen Aufschwung antizipiert, findet hier eine erste physikalische Lehrreise durch das Weltall statt [...].', in : A. Koschorke, op. cit., p. 111.

²¹⁵ 75 BHB IV / I, p. 3.

²¹⁶ 76 Cf. supra p. 46-47. Koschorke (op. cit., p. 112) rappelle à juste titre que la métaphore baroque employée par Brockes dans le premier vers pour désigner le firmament, 'la profondeur de saphir' ('die Sapphirne Tieffe'), renvoie encore à cette représentation traditionnelle du monde.

considérant ce 'vide infini, démesurément profond', le poète est alors pris de vertige ('Es schwindelte mein

Aug' [...] / Ob der unendlichen, unmäßig=tieffen Höle')²¹⁷.

L'expérience de l'infini, fondée ici sur de nouvelles données astronomiques, pousse l'homme à s'interroger sur la place qu'il occupe au sein d'un univers dont il n'est plus le centre. Avec effroi, il prend ainsi conscience de sa propre petitesse comme de sa vanité ('Mein gantzes Wesen ward ein Staub, ein Punct, ein Nichts'). L'étourdissement initial se mue en un vertige ontologique, qui prive l'individu de tout repère ('ich verlohr mich selbst'). Ne se retrouvant plus au centre d'une création qui, jusqu'à présent, semblait organisée en fonction de son salut, le poète apprend à ses dépens, ainsi que le formule A. Koschorke, la 'délocalisation de Dieu' :

Die Bewegung in den Raum kommt nicht bei Gott an, sie schießt durch den alten theologischen Himmel hindurch [...], um in einem Moment des kosmischen Erschreckens die Delokalisation Gottes erfahren zu lassen²¹⁸.

L'ouverture du firmament ne permet plus au poète de retrouver Dieu, comme c'était le cas pour Gryphius, au sein de l'empyrée, désormais dissous dans l'espace infini.

Cependant, le poème s'achève par un revirement spectaculaire, qui annihile tout risque de perte. Grâce à l'omniprésence de Dieu dans la nature ('Allgegenwärt'ger Gott'), l'expérience douloureuse du néant devient 'salutaire' ('o heylsams Nichts!'). En d'autres termes, le spectateur parvient à surmonter son vertige et à se retrouver lui-même en ayant foi en un Dieu qui n'est plus seulement transcendant, mais qui se révèle également au sein de la nature ('Allgegenwärt'ger Gott, in Dir fand ich mich wieder').

Dans son poème 'Das Große und Kleine', Brockes renouvelle cette expérience de l'infini. La contemplation du firmament, dans son 'étendue vide, large, insondable, démesurée et illimitée' ('Des Firmamentes hohle, weite, / Grund-, maß- und grenzenlose Breite'), s'achève par le constat rassurant de la toute-puissance de Dieu :

[...]

Wer ist, der dies begreifen kann?

Wer? der des Schöpfers Macht und Wunderwerk ermißt,

Da Gott im Großen nicht allein,

Nein, sondern auch in Dingen, welche klein,

Unendlich groß und herrlich ist.

Die Himmel und ein Staub sind beide Wunderwerke,

Und beide zeigen sie des Schöpfers Lieb' und Stärke.

Hieraus nun fließt ein Trost, den aller Erden Schätze

Zu zahlen nicht vermögend sein;

Denn wäre Gott allein im Großen groß,

²¹⁷

77 Cf. également le poème 'Die Sonne' : '[...] Erstlich sinken die Gedanken In den hohlen Raum der Luft Drin sie schwindeln, stutzen, wanken In Betrachtung dieser Gruft. Denn wie tief ein Geist gedrunken; Fühlt er sich dennoch verschlungen Durch die tiefe Dunkelheit Dieser Unermeßlichkeit. [...] Siehet man des Meeres Breite: Muß man nicht erstaunt gestehn, Daß die ungeheure Weite Fast entsetzlich anzusehn? [...]' In : BHB IV / I, p. 116 et AVG p. 195.

²¹⁸

78 A. Koschorke, *op. cit.*, p. 112.

Und nicht auch Gott in dem, was klein,
Wie könntest du, o armer Erden-Klotz,
Der du nur im Vergleich mit einer Welt verschwindest,
Zu nichts wirst und dich selbst nicht findest,
Von Gottes Vater-Lieb und Huld versichert sein!
Hier aber findest du
In Gottes Werken selbst Versicherung deiner Ruh,
Da ja sowohl im Niedrigen und Kleinen
Als im Unendlichen der Allmacht Strahlen scheinen
[...] ²¹⁹.

Dieu est ainsi retrouvé non seulement dans l'infiniment grand, mais encore dans l'infiniment petit.

Réussir à concilier la vision moderne d'un espace infini avec la révélation divine reste toutefois une entreprise délicate, ainsi que le démontre Brockes dans un poème composé en 1722 à l'occasion du nouvel an. Il s'agit d'un dialogue, inspiré des *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) de Fontenelle, où s'affrontent un ardent défenseur du dogme et un partisan de la cosmologie moderne :

[...]
Was sagest du von mehr, als einer Welt?
Woher beweisest du, daß es sich so verhält?
Die neue Ketzerey kann ich nicht glauben [...]
Was würde durch den Glauben vieler Erden
Mit der Religion doch für ein Zustand werden?
Sprich: sollte Christus nur allein
Für eine Welt gestorben sein?
Wie oder sind von ihnen allen
Die ersten Adams auch gefallen?
Sind tausend Even auch von tausend Schlangen
Durch tausend Äpfel hintergangen?
Hieraus erhellt nun Sonnen-klar,
Daß deine Meynungen nicht Christlich und nicht wahr.
Ja, daß die Ärgste Ketzerey
So gottlos nicht, als diese Meynung sey.
[...] ²²⁰.

Parce que l'existence de plusieurs mondes gravitant autour du Soleil semble aller à l'encontre de l'exégèse biblique, le premier interlocuteur refuse de croire à cette nouvelle

²¹⁹ 79 BHB IV / I, p. 147 sq. On songe ici au célèbre 'discours' apologétique que développera Jean Paul dans son roman *Siebenkäs* (1796-1797) et dans lequel la découverte du néant est contrebalancée par l'affirmation de la foi ('Rede vom toten Christus vom Weltgebäude herab dass kein Gott sei', in : op. cit., p. 268). Nous reviendrons plus loin sur ce passage (cf. infra : 4. 1. 2., p. 188).

²²⁰ 80 'Das, durch die Betrachtung der Grösse Gottes, verherrlichte Nichts der Menschen. In einem Gespräch auf das Neue Jahr, 1722', BHB IV / I, p. 431 et 435. Nous nous référons ici à l'article de P. Böckmann, 'Anfänge der Naturlyrik bei Brockes, Haller und Günther', in : R. Grimm et C. Wiedemann (éd.), *Literatur und Geistesgeschichte. Festgabe für Heinz Otto Burger*, Berlin 1968, p. 110-126.

théorie qu'il taxe 'd'hérésie'. Le second lui oppose une vision plutôt panthéiste du monde, qui permet d'allier l'infinité de l'univers avec le salut de l'individu :

[...]

Gott ist kein alter Mann, kein Geist, wie andre Geister
Er ist ein ewiges allgegenwärtiges All,
Ein unermeßlichs Gantz, in dem, als wie ein Ball
Im weiten Ocean, nicht nur die Erd' allein,
Nein, ein unzählbar Heer von Sonnen, Sternen, Erden
Die bloß durch Ihn umringt, erfüllt, erhalten werden,
In stiller Majestät, in reger Ruhe schwimmt.

[...] ²²¹.

En soulignant l'omniprésence du divin dans l'univers ('ein ewiges allgegenwärtiges All') sans pour autant conclure à l'identité parfaite de Dieu et de la nature ('Die bloß durch Ihn umringt, erfüllt, erhalten werden') ²²², le second interlocuteur, derrière lequel se cache l'auteur lui-même, réconcilie la nouvelle ordonnance rationnelle de la nature et la volonté divine.

- La théorie des mondes 'possibles' : Bodmer et Breitinger

Les poèmes cosmiques de Brockes ne sont pas sans rapport avec les écrits théoriques de Bodmer et Breitinger. Dans un ouvrage publié en 1740, *Critische Dichtkunst Worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersucht [...] wird* ²²³, les deux théoriciens suisses exposent une poétique qui s'écarte des normes imposées par Gottsched ²²⁴. Condamnée par ce dernier, cette 'poétique critique', complétée par le traité de Bodmer sur le 'merveilleux' ²²⁵, suscita une vive polémique littéraire dans les premières décennies du XVIII^e siècle ²²⁶.

²²¹ 81 Ibid., p. 436-437.

²²² 82 En effet, ainsi que le rappelle P. Böckmann, Dieu embrasse l'infinie variété des planètes et des éléments naturels sans se confondre totalement avec eux ('Noch wird Gott nicht mit der wirkenden Natur gleichgesetzt, sondern als ein sie umspannendes All verstanden, das die unzählbaren Sonnen umschließt', in : op. cit., p. 112). Junker souligne également que cette identité entre Dieu et le monde n'est qu'apparente. Tout en présentant l'univers comme à la fois entouré et pénétré du divin, Brockes mêle panthéisme et théisme : 'Bei Brockes zeigt sich, wenn auch nicht deutlich, jene Verbindung von Immanenz und Transzendenz, von Pantheismus und Theismus [...] Das unzählbare Heer der Sonnen ist von Gott umringt und ist von ihm erfüllt. [...] Hier ist Umfaßtes und Umfassendes; demnach: nur eine scheinbare Identität von Gott und Welt.' (in : op. cit., p. 51 sq.).

²²³ 83 J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst Worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird*, fac-similé de l'édition de 1740, 2 vol., Stuttgart 1966.

²²⁴ 84 Rappelons que J. C. Gottsched (1700-1766), dans son essai *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730) a cherché à définir, à l'instar de Boileau dans son *Art poétique* (1674), de nouvelles règles poétiques afin de donner une impulsion nouvelle à la littérature allemande.

²²⁵ 85 J. J. Bodmer, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*, fac-similé de l'édition de 1740, avec une postface de Wolfgang Bender, Stuttgart 1966.

A première vue, Breitinger ne semble pourtant pas remettre en cause un des fondements de la poétique de Gottsched, le principe de la *mimesis*. Dans le premier chapitre de l'ouvrage *Critische Dichtkunst*, le poète est présenté, à l'instar du peintre, comme un 'habile imitateur' de la nature :

Beyde [der Mahler und der Poet] arbeiten über einerley Materie, die Wercke der Natur und der Kunst sind ihre Urbilder, die sie durch eine geschickte Nachahmung auf eine fühlbare Weise auszudrücken suchen. Beyde stimmen in dem Endzweck überein, sie wollen uns durch die Aehnlichkeit ergetzen. Endlich haben beyde eine Lehrmeisterin, die Natur, bey der sie in die Schule gehen²²⁷.

Afin de pouvoir nous 'distraire', l'oeuvre d'art, qu'elle soit picturale ou poétique, doit respecter le principe de la vraisemblance. Le poète et le peintre ont une 'préceptrice' commune, la nature, à l'aune de laquelle ils doivent mesurer leurs propres représentations.

En fait, la querelle qui oppose Gottsched aux théoriciens suisses naît pour ainsi dire d'une divergence sémantique. En effet, pour Bodmer et Breitinger, la nature qu'il convient d'imiter ne se résume pas à cet univers sensible qui nous entoure, mais comprend également le monde 'possible' ou 'surnaturel'. Plus précisément, Breitinger distingue le monde 'visible' et 'matériel', composé, en résumé, de 'tout ce qui est soumis à l'examen des sens', du monde 'invisible', soit Dieu, les anges et les âmes des hommes²²⁸. En s'inspirant de la monadologie de Leibnitz²²⁹, Breitinger développe ainsi l'idée de l'existence de mondes 'possibles' invisibles :

[...] so müssen ausser derselben [ausser der gegenwärtigen Welt] noch unzählbar viele Welten möglich seyn, in welchen ein anderer Zusammenhang und

²²⁶ 86 Nous nous appuyons ici sur l'analyse, toujours actuelle, de P. Böckmann, 'Die ästhetische Rechtfertigung des Wunderbaren als erhabener Gefühlsausdruck durch Bodmer und Breitinger', in : P. B., *Formgeschichte der deutschen Dichtung*, vol. 1 ('Von der Sinnbildsprache zur Ausdruckssprache Der Wandel der literarischen Formensprache vom Mittelalter zur Neuzeit'), Hambourg 1949, p. 576 sq.

²²⁷ 87 J. J. Breitinger, op. cit., p. 15.

²²⁸ 88 'Jene, die sichtbare und materialische Welt, begreiffet in sich alle Körper, die Elemente, die Sternen, den Menschen in Ansehung seiner äusserlichen Würckungen, die Thiere, die Pflanzen, die Edelsteine, und so fort, ferner alles, was die Kunst auf so verschiedene Weise nachahmet, und zum Schluß, zur Zierde und Bequemlichkeit des menschlichen Lebens erfindet; mit einem Worte alles, was der Prüfung der Sinnen unterworfen ist. Diese, die unsichtbare Welt, fasset in ihrem Inbegriffe Gott, die Engel, die Seelen der Menschen; ihre Gedancken, Meinungen, Zueignungen, Handlungen, Tugende, Kräfte.' (in : J. J. Breitinger, op. cit., p. 54-55)

²²⁹ 89 Breitinger reprend notamment la théorie leibnizienne de 'l'infinité des Univers possibles dans les Idées de Dieu' (cf. le chapitre 53 de l'ouvrage publié en 1714 par Leibnitz sous le titre de *Monadologir*, in : *Philosophische Schriften*, éd. par Gerhardt, vol. 6, p. 615 sq.), comme l'atteste le développement suivant, extrait du troisième chapitre de l'ouvrage *Critische Dichtkunst* : 'Alle diese mögliche Welten, ob sie gleich nicht würcklich und nicht sichtbar sind, haben dennoch eine eigentliche Wahrheit, die in ihrer Möglichkeit, so von allem Widerspruch frey ist, und in der allesvermögenden Kraft des Schöpfers der Natur gegründet ist' (in : op. cit., p. 56-57, termes soulignés par nous).

Verknüpfung der Dinge, andere Gesetze der Natur und Bewegung, mehr oder weniger Vollkommenheit in absonderlichen Stücken, ja gar Geschöpfe und Wesen von einer ganz neuen und besondern Art Platz haben²³⁰.

Cette théorie des mondes 'possibles' permet à Bodmer, dans son essai *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*, de prendre la défense du *Paradis perdu* (1667) de Milton²³¹, qui avait été accusé par Voltaire et surtout par Gottsched de ne pas respecter le principe de la vraisemblance et de se laisser fourvoyer par son imagination. Plus généralement, la possibilité de représenter non seulement ce qui est 'réel', mais également ce qui est 'possible' offre au poète de nouvelles perspectives :

Nun stehen auch dieselben [alle diese mögliche Welten] dem poetischen Mahler zum Gebrauche bereit und offen, und leihen ihm die Muster und die Materie zu seiner Nachahmung; und da er die Natur nicht alleine in dem Würcklichen, sondern auch in dem Möglichen nachzuahmen fähig ist, so erstreckt sich das Vermögen seiner Kunst eben so weit, als die Kräfte der Natur selbst [...]²³².

En accordant à la poésie le droit de dépasser les frontières de l'expérience sensible, Bodmer et Breitinger étendent considérablement son pouvoir. Comme l'affirme Böckmann, la poésie et la religion se rencontrent d'une nouvelle manière :

Die Scheidung von wirklichen und möglichen Welten, von sichtbaren und unsichtbaren hat also tiefere Voraussetzungen: die religiösen Überlieferungen wirken sprengend und zerstören Gottscheds Grenzsetzungen. Die Welt erscheint als mannigfaltiger und geheimnisvoller, und damit ist der Dichtung als Naturnachahmung ein größerer Spielraum gegeben. Dichtung und Religion begegnen sich auf neue Weise²³³.

Tandis que Gottsched ne reconnaît la révélation chrétienne que dans la mesure où elle reste 'compréhensible', c'est-à-dire lorsqu'elle ne dépasse pas notre entendement, Bodmer et Breitinger distinguent la connaissance, nécessairement limitée, de la foi, à laquelle ils accordent un rôle particulier²³⁴.

Ainsi, ce n'est plus seulement à notre raison que s'adresse le poète. La célèbre formule d'Horace 'aut prodesse volunt aut delectare poetae' ('les poètes veulent à la fois être utile et réjouir'), élevée par Gottsched au rang de précepte canonique, est

²³⁰ 90 *Ibid.*

²³¹ 91 Bodmer acheva début 1724 la traduction de l'oeuvre de Milton, auquel il s'était intéressé dès 1723.

²³² 92 J. J. Breitinger, *op. cit.*, p. 57.

²³³ 93 P. Böckmann, *op. cit.*, p. 570.

²³⁴ 94 Böckmann se réfère ici à un autre ouvrage de Bodmer (*Auszüge aus Herrn Prof. Breitingers Widerlegung der Lettres sur la religion essentielle à l'homme, distinguée de ce qui n'en est que l'accessoire, in der Sammlung der Zürcherischen Streitschriften zur Verbesserung des Geschmacks wider die Gottschedische Schule*, Zürich 1753), dont il cite quelques passages ('So hat man kein Recht, die Möglichkeit der Offenbarung dessen zu läugnen, was man natürlicher Weise nicht hat erkennen können' et 'Es läßt sich wohl etwas für eine Offenbarung halten, wann uns schon nicht ganz ausgemachte Begriffe davon gegeben werden: die Schranken unsers Verstandes sind zu solchen zu enge.', in : P. Böckmann, *op. cit.*, p. 570).

transformée en une alternative :

Nun hat das Ergetzen, welches die Natur und hiemit auch die Nachahmung durch die Eindrücke ihrer Vorstellungen hervorzubringen, einen doppelten Grund; angesehen diese Vorstellungen dienen, entweder den angebohrnen Vorwitz und die Begierde nach Wissenschaft zufrieden zu stellen, oder das Gemüthe in Bewegung zu setzen, an sich zu ziehen und einzunehmen [...]. Ihre Absicht ist demnach, entweder uns auf ihre Vorstellungen aufmerksam zu machen, und zu unterrichten, oder uns denselben zu Gunst einzunehmen und zu bewegen. Darum sind auch die Gegenstände, welche uns die Natur und die Nachahmung der Kunst vorstellt, entweder lehrreich oder bewegend²³⁵.

Le poète peut ainsi choisir soit de nous instruire, soit de nous émouvoir. Toutefois, parce qu'il juge qu'une représentation 'émouvante' captive davantage qu'un enseignement, Breitinger ne reconnaît pas la nécessité d'un contenu didactique :

Alleine die Sachen, die nicht weiter bequem sind, als unsern Vorwitz zu stillen, ziehen uns nicht so sehr an sich, als die Sachen, die vermögend sind uns das Herz uns rühren. Wenn es erlaubt ist, so zu reden, so ist der Verstand in seinem Umgang schwieriger, als das Herz.²³⁶

Le 'commerce' du coeur paraissant plus naturel que celui de la raison, c'est à lui que doit faire appel toute représentation artistique.

L'élaboration d'une nouvelle poétique, ouverte aux sentiments, entraîne nécessairement une réflexion sur son contenu lui-même, c'est-à-dire sur la nature de ces 'choses susceptibles d'émouvoir notre coeur'. Selon Breitinger, une représentation 'naturelle' et 'vraie' n'est pas toujours à même d'affecter notre sensibilité. Cette capacité n'appartient qu'à la 'nouveauauté' :

Die Erfahrung hat diese Wahrheit genugsam bestätigt; das blosses Anschauen einer blühenden Aloe, eines Crocodils, eines Elephanten, kan uns mit einer angenehmen Bewunderung überraschen; die Erzählungen von den Geschichten, Gebräuchen und Gewohnheiten der ältesten Völcker, die auf Erden gewohnt haben, bringet uns ein besonderes Vergnügen [...]; die Beschreibungen der Reisen zu den entlegensten Völkern des Erdbodens sind unser angenehmster und beliebtester Zeit-Vertreib. Mit was für Ergetzen vernehmen wir die seltsamen Zeitungen, welche uns die Sternseher und übrigen Schüler der Natur von den entferntesten himmlischen und andern Cörpern, von ihrer Ordnung, Grösse, Anzahl, Beschaffenheit, und von des Schöpfers weisen Absichten mit denselben gebracht haben! Was zeigt uns nun dies alles? Daß nicht alles, was natürlich und wahr ist, die Kraft habe, die Sinnen und das Gemüthe auf eine angenehm=ergetzende Weise zu rühren und einzunehmen, sondern daß diese

²³⁵ 95 J. J. Breitinger, op. cit., p. 84-85.

²³⁶ 96 Ibid. Breitinger reprend ici littéralement les propos de J.-B. Dubos (1670-1742), qui avait affirmé dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) : 'Les objets, qui ne sont propres qu'à satisfaire notre curiosité, ne nous attachent pas autant que les objets qui sont capables de nous attendrir. S'il est permis de parler ainsi, l'esprit est d'un commerce plus difficile que le coeur' (J. B. Dubos, op. cit., Paris 1755, 6ème édition, vol. 1, p. 65. À propos de l'influence de Dubos sur Bodmer et Breitinger, cf. la postface de W. Bender, adjointe à l'édition de l'ouvrage de Bodmer *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*, op. cit., p. 21 sq.).

Gabe alleine dem Neuen, Ungewohnten, Seltsamen, und Ausserordentlichen zukomme; zumahl da auch das Schöne, das Grosse und Verwundersame selbst uns ohne den Schein der Neuheit nicht bewegen kan. Also ist es nicht genug, daß die Schildereyen eines Poeten auf die Wahrheit gegründet seyn, wenn diese nicht mit einer ungemeynen und ungewohnten Neuheit gepaaret gehet²³⁷.

L'intérêt que suscitent à l'époque les plantes et animaux exotiques, les civilisations et les coutumes antiques, ainsi que les récits de voyage dans des pays lointains démontre qu'il est nécessaire d'arracher l'individu à son quotidien, de le surprendre, voire même de l'effrayer, afin de l'émouvoir. Sans rejeter pour autant le principe de vraisemblance, Breitinger voit dans la nouveauté, 'mère du merveilleux', une réelle 'source de plaisir' :

Das poetische Wahre ist der Grundstein des Ergetzens, weil das Unnatürliche und Unmögliches uns niemahls gefallen kan: Aber die Neuheit ist eine Mutter des Wunderbaren, und hiemit eine Quelles des Ergetzens²³⁸.

Le concept de nouveauté, associé à celui du merveilleux, défini comme 'le plus haut degré du nouveau'²³⁹, est la clef de voûte de cette nouvelle poétique qu'ont élaborée conjointement Breitinger et Bodmer.

En distinguant les mondes 'réels' ou 'visibles' des mondes 'possibles' ou 'invisibles', les théoriciens suisses tentent de concilier le rationalisme des Lumières et la révélation chrétienne. Dans la mesure où ils jugent le merveilleux digne d'une représentation poétique 'vraisemblable' ('wahrscheinlich'), ils rationalisent et sécularisent à la fois un concept strictement réservé jusqu'alors au domaine religieux. Ils ne pouvaient donc qu'apprécier à leur juste valeur les poèmes de Brockes, abondamment exploités par Bodmer dans son essai intitulé *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemähde der Dichter*²⁴⁰ et paru en 1741. En expliquant l'infinité des éléments dans l'univers par la 'propriété surnaturelle' de la *natura naturans* ('Wunder-Eigenschaft der wirkenden Natur')²⁴¹, Brockes parachève la synthèse que forment en théorie Bodmer et Breitinger. Ainsi, comme le souligne A. Koschorke, la poésie de la nature de Brockes et les réflexions des théoriciens suisses se complètent parfaitement :

In der Dichtungspraxis kann die seit den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts

²³⁷ 97 *Ibid.*, p. 109-110.

²³⁸ 98 *Ibid.*, p. 110.

²³⁹ 99 Le merveilleux naît lorsqu'une représentation 'nouvelle' est si éloignée de nos concepts habituels qu'elle nous semble leur être contraire. L'auteur ajoute : 'Sobald ein Ding, das das Zeugnis der Wahrheit oder Möglichkeit hat, mit unsern gewöhnlichen Begriffen zu streiten scheint, so kan es uns nicht bloß als neu und ungewohnt vorkommen, sondern es wird das Gemüthe in eine angenehme und verwundersvolle Verwirrung hinreissen, welche daher entspringet, weil wir mit unsrem Verstand durch den reizenden Schein der Falschheit durchgedrungen, und in dem vermeinten Widerspruch ein geschicktes Bild der Wahrheit und eine ergetzende Uebereinstimmung gefunden haben. Demnach ist das Wunderbare in der Poesie die äusserste Staffel des Neuen, da die Entfernung von dem Wahren und Möglichen sich in einen Widerspruch zu verwandeln scheint' (in : *ibid.*, p. 129-130).

²⁴⁰ 100 J. J. Bodmer, op. cit., fac-similé de l'édition de 1741, Francfort/Main, 1971.

²⁴¹ 101 Cf. le poème '[...] Gespräche Auf das Neue Jahr, 1722', op. cit., p. 436.

***entstehende Naturlyrik von Barthold Heinrich Brockes [...] als Komplement zu den theoretischen Prozeduren Breitingers gelesen werden, die Empfindung des Wunderbaren zu versachlichen, der Gesetzlosigkeit einer voraufklärerischen Auffassung von göttlichem Wirken zu entziehen und einem durchgängig rationalen Naturverständnis kompatibel zu machen*²⁴².**

Brockes 'objective' le sentiment du merveilleux en l'associant à une découverte rationnelle de la nature. C'est en elle que se manifeste le divin, non plus situé au-delà d'une frontière imaginaire, mais immanent au monde. Le renvoi rhétorique à la transcendance, propre aux descriptions baroques, fait place à une observation rationnelle de la nature, considérée comme une véritable pierre de touche du divin.

- L'expérience du 'sublime' : Haller et la découverte du panorama alpin

La vulgarisation des nouvelles découvertes cosmologiques dans les premières décennies du XVIII^e siècle influe profondément sur la perception de l'espace et de la nature en particulier. L'expérience de l'infini cosmique invite l'individu à diriger son regard non plus seulement vers le ciel, mais également vers l'horizon, et à prendre ainsi conscience de l'immensité réelle de la nature. Les massifs montagneux, offrant un point de vue élevé, se prêtent tout particulièrement à cette expérience de l'infini. La description des Alpes dans le poème de A. v. Haller est, à cet égard, tout à fait significative :

[...]

Dann hier, wo Gotthards Haupt die Wolken übersteiget
Und der erhabnern Welt die Sonne näher scheint,
Hat, was die Erde sonst an Seltenheit gezeuget,
Die spielende Natur in wenig Lands vereint [...]
Wenn Titans erster Strahl der Gipfel Schnee vergüldet
Und sein verklärter Blick die Nebel unterdrückt,
So wird, was die Natur am prächtigsten gebildet,
Mit immer neuer Lust von einem Berg erblickt;
Durch den zerfahrenen Dunst von einer dünnen Wolke
Eröffnet sich zugleich der Schauplatz einer Welt,
Ein weiter Aufenthalt von mehr als einem Volke
Zeigt alles auf einmal, was sein Bezirk enthält;
Ein sanfter Schwindel schließt die allzuschwachen Augen,
Die den zu breiten Kreis nicht durchzustrahlen taugen²⁴³.

La personnification mythologique du soleil ('Titan') et la métaphore théâtrale ('Schauplatz'), les brumes matinales se levant tel un rideau sur la scène, rappellent les descriptions stylisées des poètes baroques. Mais, pour la première fois, comme le souligne P. Raymond, le poète se plaît à contempler un élément de la nature qui, à cette époque, ne causait encore que de l'effroi et qui semblait dénué d'intérêt poétique, les massifs alpins :

In einer Zeit, in der das vorherrschende Landschaftsideal noch ein

²⁴² 102 A. Koschorke, *op. cit.*, p. 110.

²⁴³ 103 A. v. Haller, 'Die Alpen', *op. cit.*, p. 33-34, vers 311-330.

***lieblich-anmutigendes, eben das der geordneten, domestizierten und bewohnten Ebene mit Hain, Bach und Garten war, lenkt er damit die Blicke weiter Kreise auf eine Berglandschaft, die wegen ihrer Unzulänglichkeit und Unwirtlichkeit damals noch so gut wie unbekannt war und die bis zu diesem Zeitpunkt (und noch einige Zeit darüber hinaus) mehr Schrecken als Bewunderung hervorrief*²⁴⁴.**

Le poème 'Die Alpen' contribue ainsi à la découverte d'un site jugé jusqu'alors inaccessible et inhospitalier. Le spectacle de la nature, perçu d'un point de vue élevé, suscite un plaisir sans cesse renouvelé ('mit immer neuer Lust').

Cependant, la perception d'une vaste étendue ('ein weiter Aufenthalt') que le regard embrasse d'un seul coup ('auf einmal') contraint le spectateur, saisi d'un 'léger vertige', à fermer les yeux. Le traité de Mendelssohn intitulé *Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften* propose une première explication théorique de cette défaillance visuelle :

***Wir haben gesehen, dass das eigentliche Schöne seine bestimmten Grenzen hat, die es nicht überschreiten darf. Wenn der Umfang des Gegenstandes nicht auf einmal in die Sinne fallen kann, so hört er auf, sinnlich schön zu sein, und wird ungeheuer, oder übermäßig groß in der Ausdehnung. Die Empfindung, die alsdann erregt wird, ist zwar von vermischter Natur, sie hat aber für wohlgezogene Gemüther, die an Ordnung und Symmetrie gewöhnt sind, etwas widriges, indem die Sinne endlich die Grenzen wahrnehmen, aber nicht ohne Beschwerlichkeit umfassen und in eine Idee verbinden können. - Wenn die Grenzen dieser Ausdehnung immer weiter hinaugesetzt werden, so können sie endlich für die Sinne ganz verschwinden, und alsdann entsteht das Sinnlichunermeßliche. Die Sinne, die etwas zusammengehörendes wahrnehmen, schweiften umher, die Grenzen desselben zu umfassen, und verlieren sich in's unermessliche. Daraus entsteht [...] anfangs ein Schauern, das uns überläuft, und sodann etwas dem Schwindel ähnliches, das uns oft nöthigt, die Augen von dem Gegenstände abzuwenden*²⁴⁵.**

La trop grande dimension d'un objet gêne notre perception et notre faculté de représentation dans la mesure où nos sens ne parviennent plus à le saisir dans sa totalité. Les limites du 'beau' sont alors franchies, voire totalement effacées par l'expérience de l'infini. Privés de repères, nous ne pouvons alors soutenir le spectacle de l'immensité et sommes contraints de détourner le regard.

²⁴⁴ 104 P. Raymond, *Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache*, op. cit., p. 12. L'auteur explique notamment que ce motif apparaît dans la littérature romanesque tout d'abord comme 'anti-lieu' ('Anti-Ort'), c'est-à-dire comme un lieu dépourvu de tout attrait esthétique et constamment opposé à une nature ordonnée et cultivée (p. 189 sq.).

²⁴⁵ 105 M. Mendelssohn (1729-1786), *Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften*, in : M. M., *Schriften zur Philosophie, Ästhetik und Apologetik*, fac-similé de l'édition en 2 vol. de Leipzig (1880), éd. par M. Brasch, Hildesheim 1968, vol. 2, p. 169-209, cit. ici p. 171 sq. La notion de 'sublime' ('das Erhabene') apparaît dès le troisième siècle après Jésus-Christ dans un traité de rhétorique attribué à tort à Longin (v. 213-273) - son origine exacte restant inconnue - et vulgarisé par la traduction de Boileau en 1674. Mais c'est au cours du XVIII^e siècle, grâce essentiellement aux réflexions de Burke (v. 1729-1797), auteur d'un ouvrage intitulé *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful* (1757), que se dessine véritablement une esthétique du 'sublime'. Mendelssohn fut le premier en Allemagne à analyser ce nouveau sentiment.

Le poème de Haller, que nous citerons et étudierons plus amplement par la suite, expose pour la première fois la découverte de la nature 'sublime' ('erhabner[e] Welt'). Le sentiment d'impuissance visuelle que ressent le spectateur du haut du Saint Gothard et que relève Mendelssohn est une des clefs de l'esthétique du 'sublime', qui est exposée, quelques décennies plus tard, par Kant dans son ouvrage *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* (1790). Lorsqu'il évoque l'évaluation de la 'grandeur des choses de la nature' nécessaire à l'idée du 'sublime', Kant souligne deux facultés essentielles, 'l'appréhension' ('Auffassung' ou 'apprehensio') et la 'compréhension' ('Zusammenfassung' ou 'comprehensio aesthetica')²⁴⁶. Contrairement à la première, cette deuxième faculté est naturellement limitée :

Mit der Auffassung hat es keine Not: denn damit kann es ins Unendliche gehen; aber die Zusammenfassung wird immer schwerer, je weiter die Auffassung fortrückt, und gelangt bald zu ihrem Maximum, nämlich dem ästhetischgrößten Grundmaße der Größenschätzung. Denn, wenn die Auffassung so weit gelangt ist, daß die zuerst aufgefaßten Teilvorstellungen der Sinnenanschauung in der Einbildungskraft schon zu erlöschen anheben, indes daß diese zu Auffassung mehrerer fortrückt: so verliert sie auf einer Seite eben so viel, als sie auf der andern gewinnt, und in der Zusammenfassung ist ein Größtes, über welches sie nicht hinauskommen kann²⁴⁷.

Plus la dimension de l'objet perçu est importante, plus il est difficile de le saisir ou 'comprendre' dans son ensemble. Cette impuissance de l'imagination à se représenter un Tout explique, selon Kant, le sentiment que peut ressentir le spectateur lorsqu'il pénètre, pour la première fois, dans l'église Saint-Pierre à Rome, une expérience qu'il n'a, lui-même, jamais effectuée :

Eben dasselbe kann auch hinreichen, die Bestürzung, oder Art von Verlegenheit, die, wie man erzählt, den Zuschauer in der St. Peterskirche in Rom beim ersten Eintritt anwandelt, zu erklären. Denn es ist hier ein Gefühl der Unangemessenheit seiner Einbildungskraft für die Ideen eines Ganzen, um sie darzustellen, worin die Einbildungskraft ihr Maximum erreicht, und, bei der Bestrebung, es zu erweitern, in sich selbst zurück sinkt [...]²⁴⁸.

En essayant de dépasser ce 'maximum', l'imagination ne peut que 's'abîmer en elle-même'.

La découverte de la nature 'sublime' provoque ainsi une sensation de vertige que le poète doit s'efforcer de maîtriser. Nous verrons comment ces problèmes de perception et de 'compréhension' au sens propre du terme, ou 'Zusammenfassung' selon Kant, régissent la description des Alpes dans le poème de Haller.

L'ouverture de l'espace suscite chez Brockes une même défaillance visuelle, un

²⁴⁶ 107 'Anschaulich ein Quantum in die Einbildungskraft aufzunehmen, um es zum Maße, oder, als Einheit, zur Größenschätzung durch Zahlen brauchen zu können, dazu gehören zwei Handlungen dieses Vermögens: Auffassung (apprehensio) und Zusammenfassung (comprehensio aesthetica).', in : I. Kant, *Werke*, op. cit., p. 337.

²⁴⁷

²⁴⁸ 108 *Ibid.*, p. 337-338. 109 Cf. *infra* p. 80.

malaise qu'il parvient à surmonter en décelant l'omniprésence de Dieu dans la nature. Cette expérience détermine son oeuvre toute entière. En dirigeant son regard non plus vers le ciel mais vers l'horizon, Brockes découvre dans la nature une telle diversité qu'il ne sait la saisir 'correctement'²⁴⁹ sans que son regard ne soit dérouté. C'est en ordonnant sa perception qu'il reconnaît en elle la marque du Créateur. Le souhait que formule Brockes dans le poème 'Der Wunsch' dévoile l'enjeu de cette nouvelle 'poésie de la nature' :

Hier geh ich, Herr! Du weißt, wie lange,
Und auch, wie kurz nur ich hier geh.
Wie lang und kurz es nun gescheh,
So gib, daß in Vergnüglichkeit,
In dieser ungewissen Zeit,
Ich das, was schön, vernünftig seh!
Nicht minder, daß ich Dir zur Ehre,
Was hier so schön zu hören, höre!
Auch wenn ich rieche, fühl und schmecke,
Daß ich in allem Dich entdecke!²⁵⁰.

La prise de conscience du caractère éphémère de l'existence, qui conduit l'individu à s'en remettre à l'omnipotence divine, est un *topos* de la littérature baroque. Cependant, le poète n'accepte cette fatalité qu'au prix de la réalisation d'un premier souhait : non celui de jouir aveuglément des plaisirs et des beautés terrestres, mais celui de 'voir raisonnablement' ('vernünftig seh') tout en ne manquant pas d'éprouver du plaisir ('Vergnüglichkeit').

Ce poème illustre la double influence de l'héritage baroque et du rationalisme des Lumières sur la perception et la représentation de la nature au début du XVIII^e siècle. L'alliance entre l'expérience sensible et la raison, peu surprenante dans le contexte rationaliste de l'*Aufklärung*, modifie fondamentalement la perception de la nature. C'est à l'étude de cette évolution que nous allons nous consacrer à présent.

2. 2. 2. 'Voir raisonnablement'

Ainsi que l'affirme A. Langen dans son étude sur les formes de perception dans la poésie allemande du XVIII^e siècle, cette époque se caractérise par une véritable 'culture de l'oeil'²⁵¹. Le sens de la vue, privilégié en raison de sa précision, répond en effet aux exigences de vérité et d'objectivité propres au rationalisme de l'*Aufklärung* :

Der Rationalismus fordert in erster Linie treue, objektive Aufnahme und

²⁴⁹ 110 BHB IV / VII (*Land-Leben in Ritzebüttel, als des irdischen Vergnügens in Gott. Siebender Theil*, Hambourg 1748), p. 170. Ce 7^{ème} volume est entièrement consacré aux poèmes qu'a composés Brockes lors de sa retraite à la campagne, à Ritzebüttel plus précisément, de 1735 à 1741.

²⁵⁰

²⁵¹ 111 'Das 18. Jahrhundert ist in hohem Grade eine Kultur des Auges.', in : A. Langen, *Anschauungsformen der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus)*, Léna 1934, p. 11.

Wiedergabe des Gegenstandes, und der relativ schärfste Sinn des Auges wird zum Symbol dieses Erkenntniswillens²⁵².

Dans le poème 'Von dem Gesicht', entièrement consacré à l'analyse du sens de la vue, Brockes énonce le précepte suivant : 'Es leitet das Gesicht, es folgt ihm der Verstand'²⁵³. Selon lui, la perception visuelle est notre premier auxiliaire sur le chemin de la connaissance²⁵⁴. Toutefois, parce qu'il peut parfois nous tromper, le sens de la vue n'est un guide totalement fiable que dans la mesure où il s'allie à la raison.

Dans le domaine artistique, l'influence de la peinture, art visuel par excellence, est déterminante. La littérature, et plus spécialement la poésie descriptive, adoptent ainsi une terminologie et des codes de perception picturaux. Citons par exemple ces quelques vers du poème de Brockes 'Die Sonne' :

[...]
Schmücket die bereiften Felder
Des beblühten Frühlings Hand,
Färbet die geschwärtzten Wälder
Deiner Flammen güldner Brand,
So sieht man den Morgen malen
Mit dem Pinsel deiner Strahlen
(Wenn sein Licht die Schatten trennt)
Erde, Flut und Firmament.
[...]²⁵⁵.

Le poète recourt ici à une métaphore picturale pour décrire le lever du jour. La personnification du matin (jouant des rayons du soleil comme un peintre de ses couleurs), la perspective cosmique ('Erde, Flut und Firmament') de la représentation, ainsi que le choix d'un observateur impersonnel ('So sieht man') donnent à cette description une valeur absolue. Le spectacle de la nature s'apparente ainsi à la réalisation d'un tableau²⁵⁶.

En outre, Brockes s'intéresse tout particulièrement aux problèmes de perception visuelle, comme l'indiquent de nombreux titres de poèmes : 'Von dem Gesicht', 'Von Spiegeln und Fern-Gläsern', 'Erfindung der Fern- und Vergrößerungs-Gläser', 'Rothe Glas-Scheibe', 'Gedanken über ein Perspektiv', 'Brenn-Spiegel', 'Auf einen Tubum', 'Der

²⁵² 112 *Ibid.*, p. 12. C'est d'ailleurs une métaphore visuelle qui est à l'origine du terme même de *Aufklärung* (les 'Lumières').

²⁵³ 113 BHB IV / III (Herrn B. H. Brockes, *Raths-Herrn der Stadt Hamburg, verdeutschte Grund-Sätze der Welt-Weisheit, des Herrn Abts Genest, nebst verschiedenen eigenen theils Physikalischen theils Moralischen Gedichten, als des Irdischen Vergnügens in Gott. Dritter Theil*, Hambourg 1728), p. 473.

²⁵⁴ 114 [...] In jeder edlen Kunst und Wissenschaft, Gebraucht man allerdings der Augen rege Krafft, In allen nützlichen Experimenten Sind sie nothwendige Agenten. [...] In : *ibid.*, p. 479. 115 BHB IV / I, p. 116 (AVG p. 180).

²⁵⁵

²⁵⁶ 116 Nous retrouvons chez Eichendorff, dans le poème 'Der Maler' (1831), cette même métaphore picturale, appliquée à la description d'un morceau de nature (cf. *infra* : 4. 3. 3., p. 244, note 282).

Punct', 'Bewährtes Mittel für die Augen'²⁵⁷ ... Le mécanisme de la perception devient le sujet de descriptions circonstanciées et qui témoignent de connaissances très précises en matière d'optique²⁵⁸.

Parce qu'elle s'ouvre aux notions picturales de cadrage, de point de vue et plus généralement de perspective, la littérature du XVIII^e siècle marque une étape décisive dans l'histoire du paysage.

- Le principe de la 'vue-cadre' (*Rahmenschau*)

Le poème de Brockes 'Bewährtes Mittel für die Augen' est un texte essentiel à notre étude sur le paysage en littérature. Il expose en effet un véritable 'art de voir' qui détermine la perception de la nature dans les premières décennies du XVIII^e siècle.

En se référant à ses propres expériences visuelles, le poète relève tout d'abord l'impossibilité de 'voir correctement' une nature dont les éléments sont aussi nombreux que variés :

Wenn wir in einer schönen Landschaft, mit Anmuth rings umgeben, stehn,
Und, durch die Creatur gerühret, aufmerksamer, als sonst geschehn,
Den Schmuck derselben zu betrachten und eigentlicher einzusehn,
Noch einst vernünft'ge Triebe fühlen; so finden wir, daß unsre Augen
(Durch die Gewohnheit fast verblendet, und gleichsam ungeschickt gemacht)
Der Vorwürf' Anzahl, Zierlichkeit, der Farben Harmonie und Pracht,
Indem sie sich zu sehr vertheilen, nicht ordentlich zu sehen taugen.
Es scheint, als ob sich die Gedanken, so wie der Augen Strahl, zerstreuen,
Und daß dieß der betrübte Grund, wodurch wir uns der Welt nicht freuen,
Noch Gott, in seiner Creatur, mit mehrerm Eifer, ehren können.
Wir lassen, mit dem hellen Licht, in unsre sehende Krystallen
Zu viele Vorwürf' auf einmahl, und zwar von allen Seiten, fallen.
Anstatt daß unsere Vernunft, zu einer Einheit sie zu ziehn,
Sie nach einander zu betrachten, sie zu bewundern, sich bemühn,
Und sich daran vergnügen sollte : so springet, recht wie Licht und Blick
Von allen plötzlich rückwärts springet, auch ebenfalls der Geist zurück,
Ohn' in der Körper Schmuck und Ordnung, wie es doch nöthig, einzudringen,
Ohn' in uns Lust, Erkenntlichkeit und Dank aus uns herauszubringen.

²⁵⁷ 117 'Von dem Gesicht' BHB IV / III, p. 473 ; 'Von Spiegeln und Fern-Gläsern' BHB IV / III, p. 483 ; 'Erfindung der Fern- und Vergrößerungs-Gläser' BHB IV / IV, p. 328 ; 'Rothe Glas-Scheibe' BHB IV / IV, p. 205 ; 'Gedanken über ein Perspektiv' BHB IV / IV, p. 287 ; 'Brenn-Spiegel' BHB IV / VI (*Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physikalischen und Moralischen Gedichten, Sechster Theil. Nebst einer Vorrede zum Druck befördert v. B. H. Brockes*, Hambourg 1740), p. 497 ; 'Auf einen Tubum' BHB / VI, p. 458 ; 'Der Punct' BHB IV / VIII (*Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physikalischen und Moralischen Gedichten, Achter Theil*, Hambourg 1746), p. 474 ; 'Bewährtes Mittel für die Augen' BHB / VII, p. 600.

²⁵⁸ ns le poème 'Bewährtes Mittel für die Augen', Brockes se réfère explicitement aux découvertes de Newton (1643-1727), relatives à la décomposition de la lumière en couleurs spectrales: '[...] Zumahlen es unwidersprechlich, und eine feste Wahrheit bleibet, Das, was der Britten grosse Newton uns von dem Sinn der Augen schreibet, Sey vielen Menschen noch verborgen, so wie es vormahls auch gewesen [...].' In : op. cit., p. 663.

[...] ²⁵⁹.

Submergé par un flot d'images, le regard ne parvient pas à se concentrer sur un seul objet à la fois. Cette dispersion nuit également à l'esprit lui-même, incapable d'admirer l'ordonnance divine de la nature. Seule une vue 'raisonnable', conférant aux éléments perçus une unité permet au spectateur de retirer de sa contemplation plaisir et reconnaissance. Le poète préconise alors un ordre de la vue qui rompt avec les inventaires des poètes baroques :

[...]

In einem flachen offenen Felde, in welchem ihr spazieren geht,
Und, durch der Vorwürf' Anzahl, nichts, als etwan Feld und Himmel, seht,
Will ich euch, in verschiedner Schönheit, statt einer Landschaft, tausend weisen.
Man darf nur bloß von unsern Händen die eine Hand zusammenfalten,
Und sie vors Auge, in der Form von einem Perspektive, halten;
So wird sich, durch die kleine Oeffnung, von den dadurch gesehnen Sachen
Ein Theil der allgemeinen Landschaft, zu einer eignen Landschaft machen,
Von welcher, wenn man mahlen könnte, ein' eigne nette Schilderey
Zu zeichnen und zu mahlen wäre. Man darf sie nur ein wenig drehen;
So wird man alsbald eine nette, von ganz verschiedner Schönheit, sehen.

[...] ²⁶⁰.

Au lieu d'essayer de saisir globalement un vaste panorama, en énumérant un à un ses éléments par exemple, le spectateur doit chercher à ne percevoir qu'une partie de cet ensemble en usant de sa main repliée comme d'une lunette. Il découpe ainsi différentes vues nettement circonscrites, ce qui lui permet de concentrer son regard sur un point fixe. Nous avons ici affaire à un mode de perception particulier, celui de la 'vue-cadre' (*Rahmenschau*), ainsi que le nomme A. Langen ²⁶¹. La délimitation du champ visuel est une exigence fondamentale de la vue et de la connaissance. En isolant et en circonscrivant l'objet observé, le spectateur ressent un plaisir esthétique 'instinctif et gratuit' et satisfait son besoin rationnel de le percevoir avec le plus de netteté possible. Parce qu'elle allie l'esthétique au rationnel, la 'vue-cadre' devient un mode de perception privilégié au XVIIIe siècle.

Exclusivement consacré à l'exposé théorique de ce nouvel art de voir, le poème 'Bewährtes Mittel für die Augen' se caractérise par une certaine lourdeur, due notamment au mode de versification choisi (des couples de iambes à quatre accents, séparés par une césure régulière). En outre, la référence au domaine pictural est encore manifeste, ne serait-ce que par l'usage de termes tels 'mahlen', 'Schilderey', 'zeichnen' et surtout par celui du mot *Landschaft*. Rappelons que c'est au cours du XVIIIe siècle que s'opère le

²⁵⁹ 119 BHB / VII, p. 600.

²⁶⁰ 120 Ibid., p. 662.

²⁶¹ 121 A. Langen, *Anschauungsformen der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus)*, op. cit. Pour la définition de ce concept, cf. p. 11 sq. Rappelons simplement que Langen distingue trois propriétés constitutives de la 'vue-cadre' : 'l'encadrement' (*Umrahmung*), 'l'immobilité' (*Bewegungslosigkeit*) nécessaire à la clarté de la perception et la 'vue d'ensemble' (*Zusammenschau*).

glissement sémantique du paysage comme *pictura* au paysage 'réel'²⁶². Toutefois, cette transition ne s'effectue que progressivement et au début du siècle, le mot *Landschaft* n'est pas encore totalement sorti de la terminologie picturale. L'emploi du terme chez Brockes témoigne de cette oscillation permanente du domaine esthétique au monde sensible.

Il est surtout frappant de constater la similitude de ces propos avec ceux de Reinhold dans le célèbre entretien 'Die Gemälde' publié ultérieurement, en 1799, dans l'*Athenäum* par les frères Schlegel. Réfutant l'argument selon lequel la peinture de paysage ne serait qu'une 'miniature' du monde réel, Reinhold affirme que lorsque le peintre cherche à représenter des éléments qui, dans la nature, nous paraissent immenses, les choses 'se resserrent d'elles-mêmes'²⁶³. Il suffit pour s'en convaincre de faire l'expérience suivante :

Blicken Sie nur durch eine kleine Fensterscheibe oder durch die hohle Hand ins Ferne hinaus, und welche Menge von großen Gegenständen wird ihr Auge umfassen²⁶⁴.

Le procédé évoqué ici par Reinhold est similaire à celui qu'a recommandé Brockes. L'impression d'immensité que nous ressentons dans la nature et qui parfois même nous effraie est simplement liée à notre mode de perception. Ne disposant que d'un angle de vue limité, nous sommes contraints à ne saisir que 'progressivement' l'étendue de la nature²⁶⁵. Seules des limites artificielles, un cadre en quelque sorte, donnent au fragment de nature observé sa cohésion.

Il ne s'agit pas là de mettre sur le même plan ces deux textes que quelques décennies séparent et dont les enjeux sont très différents. Dans le dialogue des frères Schlegel, le personnage de Reinhold tente en effet de convaincre ses interlocuteurs que le peintre de paysage peut transposer en images l'immensité de la nature. Brockes, quant à lui, cherche avant tout à maîtriser sa perception du monde sensible et l'élève même au rang d'un 'art' rationnel que l'on acquiert comme on apprend à lire ou à écrire :

[...]

Es sey das Sehen eine Kunst, sowohl als Schreiben, oder Lesen,
Wozu wir den Verstand sowohl, als wie zu allen andern Schlüssen,
Ja öfters andre Sinnen mehr, um recht zu sehen, gebrauchen müssen.

[...]²⁶⁶.

Ces réflexions sont néanmoins fécondes pour notre analyse du paysage littéraire. En

²⁶² 122 Cf. supra : 1. 1. 2., p. 17 sq.

²⁶³ 123 'Es drängt sich von selbst zusammen.', in : *Das Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm et Friedrich Schlegel*, fac-similé de l'édition originale de Berlin (1799), Darmstadt 1983, vol. 2, p. 55.

²⁶⁴ 124 *Ibid.*

²⁶⁵ 125 'Waller. Dennoch giebt mir das Bild nie den Eindruck einer furchtbaren und unermesslichen Größe wie der Gegenstand in der Natur. Reinhold. Wie sie uns da so umgeben, oder wir uns ihnen so nähern können, daß sie von allen Seiten über den Sehwinkel hinausgehen und das Auge erst allmählich ihre ganze Ausdehnung durchläuft' (mots soulignés par nous), in : *ibid.*

²⁶⁶ 126 'Bewährtes Mittel für die Augen', op. cit., p. 663.

effet, ces problèmes de cadrage et de focalisation sont inhérents à la définition même du paysage en littérature, comme nous l'avons relevé au cours de notre analyse théorique initiale. En d'autres termes, la rationalisation de la perception au début du XVIIIe siècle semble offrir des conditions favorables au développement du paysage.

Nous ne pouvons nous en assurer qu'en étudiant l'application de ce principe de la 'vue-cadre' dans le domaine littéraire : le recours à de nouveaux codes de perception, conformément au développement de la perspective en peinture, donne-t-il lieu à de premiers paysages en littérature ?

- La décomposition de la représentation en différents 'tableaux'

Le poème de Brockes 'Das Thürmchen zu Ritzebüttel' illustre avec une précision presque mathématique le principe de la 'vue-cadre'. Du haut de la tourelle où il trouve refuge, le poète constate une nouvelle fois l'étonnante diversité de la nature :

[...]

Von dem von hier zu sehenden, so weiten Kreise des Gesichts,
Von den so vielen Gegenwürfen von Wiesen, Feldern, auf dem Lande,
Von den nicht wenigern im Wasser, auf dem Betrachtenswehrten Strande,
Und überall uns, durch den Glanz des all's erhell'nden Sonnen-Lichts,
So hell-gezeigten Gegenwürfen, hab'ich zwar im Zusammenhange,
Bereits vorhin schon was geschrieben [...]

[...] ²⁶⁷.

Afin que cette diversité ne soit pas une entrave au plaisir de contempler la nature, le poète découpe le panorama en cinq vues serties dans chacune des ouvertures de la tourelle :

[...]

[...] Damit der Vorwürf' Ueberfluß,
Nun durch die Vielheit uns nicht blenden, und am betrachtenden Genuß
Uns nicht mehr hindern mög', als nützen ; so theil'ich alles, was ich sehe
In der nicht abzuseh'nden Landschaft, so in der Weit, als in der Nähe,
Durch der fünf Fenster Oeffnungen, in fünf gevierte Fächer ein,
Die denn fünf prächt'gen Schildereyen, durch solche Theilung, ähnlich seyn.

[...] ²⁶⁸.

L'impossibilité de percevoir la nature dans son ensemble sans que le regard ne soit 'aveuglé' justifie à elle seule le recours à la 'vue-cadre'.

Il en est de même dans le poème intitulé 'Beschreibung meines, nach beglückter Zurückkunft aus Ritzebüttel, in völlig gutem Stande wieder vorgefundenen Gartens'. À nouveau, le poète ressent un 'doux tourment' à la vue des multiples 'merveilles' de la nature perçues dans leur ensemble et parmi lesquelles le regard ne sait que choisir :

[...]

Allein der Wunder große Zahl,

²⁶⁷ 127 BHB IV / VII, p. 310.

²⁶⁸ 128 Ibid.

Die hier in der so schönen Welt,
Auf einmal, mir ins Auge fällt,
Erregt mir eine süße Qual,
Durch zweifelhaft gemachte Wahl [...]
Es weiß mein ungewiß Gemüthe,
Da alle Stellen Wunder-voll,
Nicht, ob ich Blumen oder Blüthe,
Zuerst, zum Vorwurf wählen soll.
Wend'ich die frohen Augen hier
Auf eine bunt gefärbte Zier
Von Blumen; reißt ein andrer Ort,
Der schöner noch, sie mit sich fort.
Kaum schau ich den; so zieht von neuen,
Um mehr annoch mich zu erfreuen,
Ein mehr geschmückter dritter, dort,
Den ganz darob erstaunten Sinn
Auf Blüht' und junge Blätter hin.
[...] ²⁶⁹.

Le choix de vers iambiques à quatre temps et l'introduction de rimes signalent un glissement du théorique (l'art de voir) vers le poétique (son application pratique).

Le poète remédie ensuite à la dispersion de l'attention en choisissant un fragment particulier de la nature, précisément circonscrit ('in einem zirkel-runden Kreise') :

[...]
Inzwischen muß ein Anfang seyn.
So fang'ich mit dem schönen Bogen,
Womit der Vorhof überzogen,
Auf eine Art, die ungemein,
Die man kaum gnug bewundern kann,
Des schönen Orts Beschreibung an.
Hier sind, auf eine fremde Weise,
In einem zirkel-runden Kreise,
Sechs schöne Linden so gesetzt,
Daß jedes Stammes schlanke Länge
Uns, durch dadurch formierte Gänge,
Gleich einer schönen Seul', ergetzt.
[...] ²⁷⁰.

Maîtrisé grâce au recours à une 'vue-cadre', le vertige initialement éprouvé fait place à un réel plaisir visuel ('bewundern', 'ergetzt').

Brockes met ici en pratique cet art de voir qu'il préconise dans le poème 'Bewährtes Mittel für die Augen'. Chaque vue d'ensemble est décomposée en plusieurs 'tableaux' que le poète décrit tour à tour. La description est ainsi subordonnée au cheminement sélectif

²⁶⁹ 129 BHB IV / VIII, p. 88 sq.

²⁷⁰ 130 Ibid., p. 90.

du regard de l'observateur, qui enchaîne à son gré des 'peintures' ('Schildereyen') de la nature. La monotonie que peut engendrer un tel procédé est parfois rompue par une succession rapide des différents fragments de nature perçus, comme par exemple dans le poème 'Die Reise' :

[...]
Wie groß, wie viel, wie mancherley
Das Heer der Creaturen sey,
Giebt ieder Augenblick, im Wechsel, zu verstehn.
Bald zeigen nett befurchte Felder,
Bald Luft-und Schatten-reiche Wälder,
Hier Gras und Kraut, dort Laub und Blüthe,
Des Schöpfers Weisheit, Macht und Güte.
Hier zeigt ein Berg, und dort ein Thal
Geschöpf' und Vorwürff ohne Zahl.
Bald wird in bunt beblühten Wiesen
Der, so sie schuff, mit Recht gepriesen. [...]
Die Erd', indem man fährt, scheint rückwärts stets zu lauffen,
Um gleichsam unserm Blick mit Hauffen
Von immer angenehmern Dingen
Stets neuen Vorrath zuzubringen.
Hier hebet sich ein Thurm empor;
Da sinckt der Blick in tieffe Thäler; dort
Erstreckt er sich auf einer Ebene fort.
Hier tritt ein Busch, und dort ein Berg hervor.
Das Kutschen-Fenster stellet mir
Stets eine neue Schilderey,
Von einer stets verneuten Landschaft, für.
Es giebt des Fensters vordre Theil
Mir eben so viel Gegenwürff' in Eil',
Als mir das hintre raubt.
[...]²⁷¹.

Le spectateur est ici totalement passif. Il se laisse emporter par la course de la calèche au rythme de laquelle s'enchaînent, avec une extrême rapidité, les vues encadrées par la fenêtre, comme s'il assistait en quelque sorte à la projection d'un film. L'alternance de repères à la fois spatiaux ('hier', 'dort') et temporels ('bald'), axes autour desquels s'organisent des vers souvent elliptiques, donne à la description un rythme rapide, révélateur de la vitesse avec laquelle défilent les images. Le poète semble prendre un véritable plaisir à multiplier presque à l'infini les 'tableaux' et se lance ainsi dans une longue énumération qui rappelle encore les descriptions des poètes baroques.

C'est précisément pour éviter cet écueil que Haller opte dans son poème 'Die Alpen' pour une composition plus rigoureuse, des strophes de dix alexandrins. Dans le préambule joint à la publication du poème en 1729, l'auteur indique en effet :

Die zehenzeilichten Strophen, die ich brauchte, zwangen mich, so viele besondere

²⁷¹ 131 BHB IV / IV, p. 155-156.

Gemälde zu machen, als ihrer selber waren, und allemal einen ganzen Vorwurf mit zehen Linien zu schließen²⁷².

La description du panorama alpin se distingue ainsi par une distribution plus cohérente des éléments qui le composent :

[...]

Ein angenehm Gemisch von Bergen, Fels und Seen
Fällt nach und nach erleicht, doch deutlich, ins Gesicht,
Die blaue Ferne schließt ein Kranz beglänzter Höhen,
Worauf ein schwarzer Wald die letzten Strahlen bricht;
Bald zeigt ein nah Gebürg die sanft erhobnen Hügel,
Wovon ein laut Geblöck im Tale widerhallt;
Bald scheint ein breiter See ein meilenlanger Spiegel,
Auf dessen glatter Flut ein zitternd Feuer wallt;
Bald aber öffnet sich ein Strich von grünen Tälern,
Die, hin und her gekrümmt, sich im Entfernen schmälern.
Dort senkt ein kahler Berg die glatten Wände nieder,
Den ein verjährtes Eis dem Himmel gleich getürmt,
Sein frostiger Kristall schickt alle Strahlen wieder,
Den die gestiegne Hitz' im Krebs umsonst bestürmt.
Nicht fern vom Eise streckt voll futterreicher Weide
Ein fruchtbares Gebürg den breiten Rücken her;
Sein sanfter Abhang glänzt von reifendem Getreide,
Und seine Hügel sind von hundert Herden schwer.
Den nahen Gegenstand von unterschiednen Zonen
Trennt nur ein enges Tal, wo kühle Schatten wohnen.
Hier zeigt ein steiler Berg die mauergleichen Spitzen,
Ein Waldstrom eilt hindurch und stürztet Fall auf Fall.
Der dick beschäumte Fluß dringt durch der Felsen Ritzen
Und schießt mit gäher Kaft weit über ihren Wall.
Das dünne Wasser teilt des tiefen Falles Eile,
In der verdickten Luft schwebt ein bewegtes Grau;
Ein Regenbogen strahlt durch die zerstäubten Teile
Und das entfernte Tal trinkt ein beständig's Tau.
Ein Wanderer sieht erstaunt im Himmel Ströme fließen,
Die aus den Wolken fliehn und sich in Wolken gießen.

[...] ²⁷³.

Dans un premier temps, à l'instar de Brockes, le poète recourt à la 'vue-cadre' afin de saisir successivement ('nach und nach') les différentes pièces de cette mosaïque de 'montagnes, rochers et lacs'. Ainsi que le souligne A. Langen, nous sommes encore loin de cet abandon à l'infini que cultiveront les romantiques :

Der Blick von oben in grenzenlose Ferne, wie er später dem romantischen Naturgefühl so sehr entsprach, wird gemieden, oder aber ein solcher Gipfelblick

²⁷² 132 Albrecht von Hallers Gedichte, op. cit., p. 20.

²⁷³ 133 A. v. Haller, 'Die Alpen', op. cit., p. 34-35, vers 331-360.

***ist, wo er sich findet, ausschnittshaft eingengt*²⁷⁴.**

Les différents 'tableaux' que compose le poète sont nettement délimités par la présence, au début de chaque strophe, de déictiques spatiaux. Ce parallélisme est renforcé par la syntaxe redondante, appropriée à la régularité close des alexandrins.

Néanmoins, comme le précise H. C. Buch, ces déictiques ne servent pas véritablement à déterminer la position de l'observateur :

***Die Ortsadverbien [...] dienen auch hier weniger der räumlichen Spezifizierung, als vielmehr der Aufteilung des Gesamtbildes in überschaubare Einheiten*²⁷⁵.**

Ce sont avant tout des sortes de charnières qui permettent d'ordonner la description, de décomposer une vue d'ensemble en 'tableaux' rigoureusement circonscrits. L'organisation de l'espace en différents plans successifs, du plus proche ('ein nah Gebürg', 'den nahen Gegenstand') au plus lointain ('die blaue Ferne', 'das entfernte Tal'), selon les règles de la perspective ('Bald aber öffnet sich ein Strich von grünen Tälern / Die, hin und her gekrümmt, sich im Entfernen schmälern'), ainsi que l'attention portée aux effets de lumière ('ein Kranz beglänzter Höhen', 'die letzten Strahlen', 'ein zitternd Feuer' ...) et aux couleurs ('ein bewegtes Grau', 'ein Regenbogen strahlt durch die zerstäubten Teile') illustrent une nouvelle fois l'emprise des techniques picturales.

Le poète s'efforce ici non seulement de maîtriser sa perception, mais encore de tempérer l'effroi que pourraient susciter ces hauteurs vertigineuses. Il oppose ainsi aux névés déserts et aux sommets escarpés une nature cultivée et ordonnée. Sa générosité de mère nourricière, fertile et abondante ('Nicht fern vom Eise streckt voll futterreicher Weide / Ein fruchtbares Gebürg den breiten Rücken her / Ein sanfter Abhang glänzt von reifendem Getreide / Und seine Hügel sind von hundert Herden schwer'), renvoie aux représentations traditionnelles de l'Âge d'Or dans la littérature européenne²⁷⁶.

- Le problème de l'unité de la représentation en littérature

La mise en perspective de l'objet décrit par un cadre (utilisation de la fenêtre chez Brockes notamment²⁷⁷) et par le regard auquel est subordonnée une distribution rigoureuse (chez Haller notamment) semble satisfaire à la première exigence du paysage tel que nous l'avons défini : la représentation dans l'espace littéraire d'une partie de la nature mise en perspective par le regard du spectateur.

Cependant, le recours à la 'vue-cadre', qui revient à décomposer en 'tableaux' successifs une vue d'ensemble que le regard ne peut soutenir, nuit à l'unité de la représentation. Brockes juxtapose ainsi presque à l'infini ses 'peintures' de la nature et ne met un terme à ces longues énumérations que par un bref épilogue emblématique,

²⁷⁴ 134 A. Langen, *op. cit.*, p. 40.

²⁷⁵ 135 H. C. Buch, *Ut pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*, *op. cit.*, p. 109.

²⁷⁶ 136 Cf. supra : 1. 1. 3., p. 25 sq.

²⁷⁷ 137 Cf. par exemple les poèmes 'Die Reise' BHB IV / IV, p. 155 ; 'Ein neblisches und schlackriges Wetter' BHB IB / II, p. 443 (AVG p. 361) ...

comme par exemple dans le poème 'Die auf ein starckes Ungewitter erfolgte Stille'²⁷⁸. De son côté, Haller, en alternant en début de strophe les déictiques spatiaux 'hier' et 'dort', parvient certes à structurer davantage ses descriptions, mais ces repères artificiels et arbitraires ne créent pas de véritable lien logique entre les différents 'tableaux'. Ainsi que le note très justement A. Koschorke, cette absence de cohérence se traduit sur le plan syntaxique par un recours à la parataxe :

Die Parataxe ist die adäquate syntaktische Wiedergabe eines Landschaftsbildes, das aus austauschbaren, unverbunden nebeneinanderstehenden, nur durch den Duktus der ordnenden Beobachtung zusammengefügt Teilen besteht²⁷⁹.

La parataxe est l'illustration syntaxique de ce manque de liaison entre les différents fragments d'une même vue que le poète recompose à son gré, en formant une mosaïque de petits 'tableaux'. Nous retrouvons ici un mode descriptif cher aux poètes baroques. Néanmoins, Brockes et Haller se distinguent très nettement de ces derniers par la volonté de maîtriser leur perception du monde sensible et de structurer leurs descriptions. Celles-ci ne consistent plus en un inventaire d'éléments épars, mais en une succession d'images mises en perspective par le regard.

Au fond, les difficultés que rencontrent Brockes et Haller lorsqu'il s'agit de représenter dans son ensemble un vaste panorama sont analogues à celles qu'expose l'interlocuteur de Reinhold dans le dialogue 'Die Gemälde'. De même que le peintre de paysage doit parvenir à concentrer sur la toile des éléments qui, dans la nature, nous frappent par leur étendue, le poète cherche à représenter dans l'espace littéraire un paysage si grandiose que son regard ne peut l'embrasser sans être pris de vertige. Tous deux sont tenus d'opérer une réduction d'échelle qui ne doit pas nuire à l'impression d'ensemble. La critique que formule Louise à propos d'un tableau de paysage de Hackert pourrait, toutes proportions gardées, s'appliquer à certains poèmes de Brockes :

Woher kommt es daher, daß dies blendende Gemählde in seiner weiten Ausdehnung dennoch keinen Eindruck von Größe und erhabenem Reiz macht, und nur wie ein leichter Syrenengesang in die Wirklichkeit lockt, die es wiederzugeben versucht? Ich glaube, weil es sie nach Art einer camera obscura wiedergibt : das Große in einer netten Verkleinerung. [...] Vielleicht giebt es Flecke auf der Erde, die zu üppig für die Darstellung sind, welche sich gern Beschränkungen gefallen läßt, um dann erst, wie über ihren Umfang hinaus, unendlich zu werden.²⁸⁰

Louise ne voit ainsi dans le tableau de Hackert, une vue panoramique de la campagne près de Naples, qu'une 'aimable miniature', inapte à rendre l'impression de grandeur qu'un tel spectacle peut susciter 'en réalité'. En appliquant le principe de la 'vue-cadre',

²⁷⁸ 138 Le poème s'achève en effet par ces quelques vers : '[...] Elpin, den itzt die Lust, wie vor der Schrecken, triebe, Besang mit frohem Mut des Schöpfers Eigenschaft. Es ist die helle Sonn ein Bild von Gottes Liebe, So wie des Donners Grimm die Probe Seiner Kraft.' In : BHB IV / I, p. 149 (AVG p. 276). Nous reviendrons plus loin sur le rôle de ces représentations emblématiques dans la poésie de Brockes.

²⁷⁹ 139 A. Koschorke, *op. cit.*, p. 121.

²⁸⁰ 140 A. W. et F. Schlegel, 'Die Gemälde', *op. cit.*, p. 68.

c'est-à-dire en procédant à une focalisation identique à celle que l'on obtient grâce à une chambre obscure²⁸¹, Brockes n'évite pas non plus la miniaturisation. Par exemple, dans le poème 'Die Rose', le regard du poète ne parvient à échapper à la confusion créée par la profusion des fleurs qu'en se fixant sur un seul objet particulier, un buisson de roses :

[...]

Indem mein Auge nun, durch ihre Zahl verwirrt,
Durch ihren Schmuck entzückt, von der zu jener irrt,
Der spielenden Natur gefärbtes Kleid betrachtet,
Bald die, bald jene höher achtet,
Sich bald an dieser hier und bald an der ergetzet,
Bald beide gleiche schön, bald die noch schöner schätzt,
Reißt endlich Augen, Herz und Sinn
Ein Rosenbusch auf sich nur einzig hin.
[...]²⁸².

La dispersion de l'attention, suggérée par la répétition de l'adverbe 'bald', est évitée grâce à un rétrécissement du champ visuel. De nombreux poèmes de Brockes pourraient illustrer la définition de la miniature que donne Rheinhold dans le dialogue 'Die Gemälde' :

Miniatur besteht darin, wenn ein Gegenstand klein und dabey mit einer Deutlichkeit in seinen Theilen abgebildet wird, die sie nicht haben können, wenn die Verkleinerung von der Entfernung herrührte²⁸³.

Ainsi, dans le poème 'Die Schnee- und Krokusblume', le spectateur se plaît tout d'abord à contempler les fleurs dans leur ensemble, avant d'isoler et de regarder à la loupe une petite fleur de crocus :

Indem ich jüngst in stiller Lust [...]
Die Schnee- und Krokusblumen sah
Aus der noch unbelaubt- und nackten Erde steigen,
Vergnügt ich mich zuerst, sie überhaupt zu sehn:
Da ihre Menge denn, der Farben Unterscheid
Und Mischung mir in holder Lieblichkeit
Ein buntes Ganz, recht wunderschön,
Vor Augen stellten. [...]
Ich brach darauf ein Krokusblümchen ab,
Wovon ein jegliches mir, als ich es nahe
Mit Achtsamkeit besahe

²⁸¹ 141 La chambre obscure ou chambre noire est un instrument d'optique qui se présente comme une boîte dont une face est percée d'un petit trou par lequel pénètre la lumière extérieure et dont la face opposée est fermée par un papier blanc ou un verre dépoli, sur lequel vient se refléter l'image de l'objet qu'il s'agit de reproduire. Ce procédé, qui permet d'obtenir une image très nette, fut utilisé fréquemment par les peintres soucieux de réalisme (cela vaut essentiellement pour les peintres hollandais de la vie quotidienne dans la seconde moitié du XVIIe siècle et les védutistes italiens des XVIIe et XVIIIe siècles). Cf. plus précisément : *Dictionnaire des termes techniques. L'atelier du peintre et l'art de la peinture*, Larousse 1990, article *camera obscura*, p. 59.

²⁸² 142 BHB IVG / I, p. 79.

²⁸³ 143 A. W. et F. Schlegel, 'Die Gemälde', *op. cit.*, p. 54.

Ein sonderbar Vergnügen gab.
Sie wachsen oft allein, oft in vermehrter Zier
Selbviert und -fünft aus einer Hüls' herfür [...]
Der Stiel, wie Silber weiß und auch wie Silber glatt,
Ist mit sechs Linien von Purpur sanft gestreift,
Von denen jegliche auf ein besonderes Blatt
Allmählich aufwärts läuft.
[...] ²⁸⁴.

La petitesse de l'objet décrit, ainsi que la minutie avec laquelle ses différentes parties sont représentées nous permettent de parler ici d'une véritable miniature. C'est grâce à cette réduction que le poète parvient à considérer son objet dans son ensemble ('ein buntes Ganz') sans que son regard ne soit dérouter. La confusion visuelle provoquée généralement par la variété de la nature fait place à une clarté qui est la source même du plaisir esthétique ('vergnügt ich mich zuerst', 'ein sonderbar Vergnügen'). Néanmoins, ce n'est plus la nature dans sa diversité qui est l'objet de la contemplation, mais un élément particulier, soumis à une étude à la fois minutieuse et didactique ²⁸⁵.

En réalité, chez Brockes essentiellement, la description du procès visuel l'emporte sur celle de la nature en elle-même. Il importe avant tout de mettre en scène cet art de voir qu'expose le poème 'Bewährtes Mittel für die Augen', afin d'apprendre au lecteur à maîtriser sa perception ²⁸⁶. Ainsi que le souligne M. Wagner-Egelhaaf, c'est par la médiation de l'écrit que s'effectue cet apprentissage :

Daß die technische Kunst oder die künstlerische Technik des Sehens hier in einer Reihe mit dem Schreiben und dem Lesen genannt wird, ist nicht zufällig, handelt es sich bei dem von Brockes propagierten Sehen doch um ein sich im Medium des Buches abspielendes Sehen, geschriebenes Sehen des Autors, gelesenes Sehen der Leser, um ein Sehen im und durch das Buch ²⁸⁷.

Par le biais du discours poétique, en nous montrant comment ordonner notre perception

²⁸⁴ 144 BHB IVG / II, p. 19. Nous pourrions également citer ces quelques vers, extraits du poème 'Der Garten' : '[...] Jedwede Blume schien Mein Auge mit Gewalt auf sich zu ziehen. [...] Betrachtet man die Obstbäum, Äpfel, Pfirschen, Birn, Aprikosen, Mandeln, Kirschen, Gleicht .ihrer Blumen lieblichs Prangen Nicht Gärten, die in Lüften hangen? Ist nicht der kleinste Zweig ein großer Blumenstrauß? [...]' In : BHB IVG / I, p. 162 et AVG p. 90 et 93.

²⁸⁵ 145 Comme le démontre A. Langen, en s'appuyant notamment sur une citation de Hippel ('Der Geschmack liebt Miniatur! – Es besteht in der Kunst, etwas aus dem Großen in's Kleine zu bringen, um es übersehbar zu machen. Er ist so etwas Menschliches, als die Natur Göttliches ist.', in : *Lebensläufe*, IV, 16), besoin esthétique et exigence didactique sont indissociablement liés au XVIII^e siècle.

²⁸⁶ 146 Le frontispice du premier volume de l'oeuvre de Brockes, reproduit dans l'ouvrage de M. Wagner-Egelhaaf (op. cit., p. 193), illustre parfaitement cette mise en scène : une jeune femme assise au premier plan à une table couverte de livres se retourne pour contempler un parc naturel s'étendant à l'arrière-plan. Cette nature s'offre au regard de la jeune femme comme un véritable spectacle, ainsi que l'indique très clairement la présence d'un rideau relevé dans la partie supérieure de la gravure. Comme l'explique M. Wagner-Egelhaaf, c'est le regard porté sur la nature et non la nature en elle-même qui constitue le sujet de la représentation : 'Der zwischen dem Betrachter und einer zum Schauspiel frisierten Parknatur angebrachte Vorhang [...] weist darauf hin, daß nicht die Erscheinungen der Natur, sondern der *Blick auf* die Natur das eigentliche Schauspiel darstellt.' (p. 195).

confuse du monde, le poète nous initie plus à un 'mode de lecture' de la nature²⁸⁸ qu'à une véritable expérience esthétique.

Seul Kleist, dans son poème 'Der Frühling', exempt de préoccupations didactiques, nous offre une représentation de la nature qui, moins fragmentée que celle de ses prédécesseurs, s'apparente davantage à un paysage. Adossé au versant d'une montagne²⁸⁹, le poète découvre un panorama saisissant sans ressentir le moindre vertige :

[...]

Hier, wo zur Linken der Fels mit Strauch und Tannen bewachsen
Zur helfte den bläulichen Stroh, sich darüber neigend, beschattet,
Will ich ins grüne mich setzen an weinende steinichte Höhen
Und Thal und Ebne beschauen. O, welch ein frohes Gewühle
Belebt das streifichte Land! wie lieblich lächelt die Anmuth
Aus Wald und Büschen herfür! Ein Zaun von blühenden Dornen
Umschließt und röthet ringsum die sich verlierende Weite,
Vom niedrigen Himmel gedrückt. Von bunten Mohnblumen laufen,
Mit grünen Weizen versetzt, sich schmälernde Beete ins Ferne,
Durchkreuzt von blühendem Flachs. Feldrosen-Hecken und Schlehstrauch,
In Blüten gleichsam gehüllt, umkränzen die Spiegel der Teiche
Und sehn sich drinnen. Zur Seiten blitzt aus dem grünlichen Meere
Ein Meer voll güldener Strahlen durch Phöbus' glänzenden Anblick.
Es schimmert sein gelbes Gestade von Muscheln und farbichten Steinen,
Und Lieb' und Freude durchtaumelt in kleiner Fische Geschwadern
Und in den Riesen des Wassers die unabsehbare Fläche.
Auf fernen Wiesen am See stehn majestätische Rosse;
Sie werfen den Nacken empor und fliehn und wiehern für Wollust,
Daß Hain und Felsen erschallt. Gefleckte Kühe durchwaten,
Geführt vom ernsthaften Stier, des Meierhofs büschichte Sümpfe,
Der finstre Linden durchsieht. Ein Gang von Espen und Ulmen
Führt zu ihm, durch welchen ein Bach sich zeigt, in Binsen sich windend,
Von hellen Schwänen bewohnt. Gebirge, die Brüste der Reben,
Stehn fröhlich um ihn herum; sie ragen über den Buchwald,

²⁸⁷ 147 M. Wagner-Egelhaaf, 'Gott und die Welt im Perspektiv des Poeten. Zur Medialität der literarischen Wahrnehmung am Beispiel Barthold Heinrich Brockes', *op. cit.*, p. 187. Ces propos se réfèrent au passage du poème de Brockes 'Bewährtes Mittel für die Augen' cité plus haut (cf. supra p. 82).

²⁸⁸ 148 Ce thème du 'livre de la nature' apparaît dans de nombreux poèmes de Brockes, comme par exemple dans 'Das Blümlein Vergissmeinnicht' (BHB IV / I), texte que nous citerons plus loin (cf. infra p. 104), 'Gartengedanken' (BHB IV / I, p. 174 : 'Dies schöne Weltbuchsblatt, so hier vor Augen lieget, / Liest der zu Gottes Ruhm, der sich daran vergnüget') ou bien encore 'Die himmlische Schrift' (BHB IV / II et AVG p. 115, p. 213) ...

²⁸⁹ 149 Cette position sécurisante, qui rappelle celle qu'adoptaient les poètes baroques, est abandonnée dans la version de 1756 au profit d'un point de vue nettement surélevé : [...] Hier, wo der spitzige Fels, bekleidet mit Sträuchen und Tannen, Zur Hälfte den bläulichen Strom, sich drüber neigend, beschattet, Will ich ins Grüne mich setzen auf seinen Gipfel und um mich Thal und Gefilde beschauen. [...] In : *Ewald von Kleist's Werke*, *op. cit.*, p. 209-210, vers 45-48.

Des Hügels Krone, davon ein Theil im Sonnenschein lächelt
Und glänzt, der andere trauert im Flor vom Schatten der Wolken.
Die Lerche steigt in die Luft, sieht unter sich Klippen und Thäler;
Entzückung tönet aus ihr.
[...] ²⁹⁰.

Cette description s'apparente en de nombreux points à celle du panorama alpin dans le poème de Haller. Tout d'abord, elle obéit également à des règles de construction picturales. En élevant le point de vue du spectateur, le poète choisit une composition en hauteur qui place la ligne d'horizon très bas ('die sich verlierende Weite, / Vom niedrigen Himmel gedrückt'), procédé traditionnellement utilisé par les peintres pour créer un effet de chute vertigineuse. La perspective est également respectée ('Von bunten Mohnblumen laufen [...] sich schmälernde Beete ins Ferne'). Toutefois, l'alexandrin utilisé ici par Kleist présente une plus grande souplesse, empruntée à l'hexamètre antique (introduction de césures mobiles).

Ensuite, la formule qu'emploie le poète au début de la description, 'un joyeux fouillis' ('ein frohes Gewühle') et qui rappelle celle de Haller ('ein angenehm Gemisch') est très significative : l'aménité de ces vallées et ces champs ('Wie lieblich lächelt die Anmuth / Aus Wald und Büschen herfür!') reste l'impression dominante de cette description. Tout comme dans le poème 'Die Alpen', c'est l'image d'une nature idéale et maternelle qui nous est présentée, à l'aide notamment de nombreuses personnifications ('Und Lieb' und Freude durchtaumelt in kleiner Fische Geschwadern', 'Gebirge, die Brüste der Reben, / Stehn fröhlich um ihn herum [...]', 'lächelt', 'trauert im Flor vom Schatten der Wolken', 'Entzückung' ...).

Cependant, pour la première fois, l'espace circonscrit par le regard du spectateur, au lieu d'être fragmenté en différents tableaux successifs, est saisi dans son ensemble sans être limité pour autant à une parcelle infime de la nature. L'étendue se perdant au loin est ceinte d'une 'haie de buissons en fleurs', qui forme un cercle de couleur rouge ('Ein Zaun von blühenden Dornen / Umschließt und röthet ringsum die sich verlierende Weite'). De même, les étangs sont couronnés de haies de roses des champs et de prunelliers en fleurs ('Feldrosen-Hecken und Schlehstrauch [...] umkränzen die Spiegel der Teiche'). Ces ceintures colorées sont les points de repère visuels du poète dans un espace rigoureusement circonscrit ('Zaun', 'umschließt', 'ringsum', 'umkränzen', 'um ihn herum'). L'alternance des déictiques 'hier' et 'dort', relevés également dans le poème de Haller, disparaît au profit d'un repérage moins artificiel et davantage destiné à spécifier la position de l'observateur ('zur Linken'), 'Zur Seite', 'auf fernen Wiesen'). Le poète parvient ainsi à donner une plus grande cohésion à sa représentation, moins morcelée et clairement structurée. Il satisfait ainsi à la première exigence du paysage tel que nous l'avons défini, en s'attachant à représenter dans l'espace littéraire une partie de la nature mise en perspective par le regard de l'observateur.

Cependant, il convient là encore de nuancer notre jugement en considérant le poème 'Der Frühling' dans son ensemble. Aucun principe ne semble en effet régir l'enchaînement de ses différents 'tableaux'. Aimant se livrer à une 'chasse aux images poétiques' ²⁹¹, E. v.

²⁹⁰ 150 Ibid., p. 178, vers 74-77.

Kleist privilégie les détails au détriment d'une unité d'ensemble. Les images se succèdent ainsi sans que naisse véritablement, au terme de notre lecture, une représentation de paysage unitaire, ainsi que le note A. Sauer dans son introduction aux oeuvres de Kleist :

[...] das Streben nach systematischer Vollständigkeit bei der Schilderung der Natur; alles erjagte Detail muß in den Rahmen seiner Darstellung hineingezwängt werden, ohne Rücksicht, ob derselbe dadurch in Stücken geht; es fehlt die weise Oekonomie in Anordnung und Vertheilung; es fehlt die Selbstüberwindung, die dazu gehört, einen scheinbar glücklich angebrachten Zug dem höheren Gesetze der Einheit zu opfern. Nur nach und nach macht er sich daran, Episoden auszuschreiben, die das Gebäude des Gedichtes gänzlich zu zersprengen drohten; aber die überwiegende Detailmalerei auf das richtige Maß herabzudrücken, den überfließenden Strom der lieblichsten Einzelschilderungen in die festen Steinmauern eines einheitlichen Planes einzudämmen, ist ihm nicht gelungen²⁹².

La profusion de détails que le poète se plaît à multiplier au mépris d'une organisation générale nuit à l'unité de l'ensemble. Tout comme Brockes et Haller, et comme ses prédécesseurs baroques également, Kleist n'échappe pas au danger d'une description successive des éléments, un écueil que Lessing, comme nous le savons, jugeait inévitable. Seuls quelques 'tableaux' clairement circonscrits, tel celui que nous analysons précédemment, présentent une véritable cohésion.

Dans le poème 'Der Wunsch'²⁹³, Brockes formule le souhait de 'voir raisonnablement' la 'belle' nature ('So gib, daß [...] Ich das, was schön, vernünftig seh!'). Le poète ne se contente pas simplement d'admirer la nature, comme c'était le cas dans la poésie du XVIIe siècle, mais cherche à la saisir dans toute la diversité de ses couleurs et de ses formes. Le 'spectacle des sens' qu'avaient découvert les poètes baroques suscite-t-il, dès lors, une émotion esthétique suffisamment forte pour que naisse un véritable sentiment du paysage ou bien l'expérience sensible reste-t-elle au service d'une démonstration théologique, ainsi que semble l'indiquer le dernier vers du poème de Brockes 'Der Wunsch' ('Daß ich in allem Dich entdecke!') ? C'est en étudiant les différentes formes d'expression poétique du sentiment de la nature dans la poésie du début du XVIIIe siècle que nous allons tenter de répondre à cette question.

2. 2. 3. La représentation de la nature dans la poésie du début du XVIIIe siècle

- Une 'dynamique verbale'

²⁹¹ 151 C'est ainsi que Kleist considérait ses promenades dans le parc de Potsdam. Cf. ici l'avant-propos d'A. Sauer, éditeur des oeuvres de Kleist, in : *Ewald von Kleist's Werke*, op. cit., p. 142.

²⁹² 152 *Ibid.*, p. 143. 153 Cf. *supra* p. 77.

²⁹³

En cherchant à exprimer la vitalité d'une nature toujours en mouvement, Brockes, Haller et E. v. Kleist rompent avec les représentations stylisées de leurs prédécesseurs. Cette rupture apparaît très nettement lorsque l'on compare le poème de F. v. Spee 'Lob Gottes aus Beschreibung der fröhlichen Sommerzeit'²⁹⁴ aux descriptions de Brockes, comme celle que l'on trouve, par exemple, dans le poème 'Betrachtung verschiedener zu unserem Vergnügen belebten Insekten'. Alors que Spee traduisait son admiration par une série de questions rhétoriques équivalentes, Brockes cherche à illustrer la richesse de la nature par une profusion de couleurs :

[...]

Wer wird der Farben Meng und ihre Schönheit nennen,
Erzählen und beschreiben können,
Mit welcher die Natur die kleinen Tierchen schmückt?
Wie mancherlei hab ich mit innigem Vergnügen
Nur bloß an Fliegen einst erblickt!
Woran die Farben sich recht wunderbarlich fügen,
Braun, gelblich, rötlich, schwarz und grau,
Grün, rot, gelb, hell- und dunkelblau,
Bald gold mit grün, bald gold mit rot gemenet;
Bald ist der Flügel künstlichs Paar
Wie ein Kristall so weiß, so klar;
Bald sind auch die gefärbt und bunt gesprenget.
Bald scheint sich in ihrer Flügel Glanz
Der bunten Iris halber Kranz
In schön gemischten Schmuck zu bilden.
Bei diesem ist der Leib, bei dem die Flügel gülden.
Durchsichtig sind sie bald, bald widerscheinend bunt;
Bald haben rote blau-, bald grüne rote Köpfe;
Bald sind die Köpfchen platt, bald sind sie lang, bald rund.
Es zieren selbige bald kleine schwarze Zöpfe,
Bald Hörnerchen, die eingekerbt und bunt.

[...] ²⁹⁵.

Prenant au pied de la lettre la question rhétorique initiale, le poète dresse un inventaire des multiples couleurs dont sont parés les insectes. Le thème du spectacle de la nature qui, dans la littérature baroque, restait au service de la démonstration théologique, alimente ici une description circonstanciée, qui repose sur une observation minutieuse de la nature. Ainsi que le suggère l'emploi répété de l'adverbe 'bald', utilisé comme anaphore ou repris à l'hémistiche, ce sont avant tout les variations des couleurs et, d'une manière plus générale, les 'jeux de la nature'²⁹⁶ qui captivent le poète.

De même, dans le poème 'Die Schönheit der Welt beym Sonnenschein nach dem Regen', il s'attache essentiellement à décrire des effets de lumière, comme l'illustre le passage suivant :

²⁹⁴ 154 Cf. supra p. 50.

²⁹⁵ 155 BHB IV / IV, p. 201.

[...]

Die noch frische neue Blumen, das noch junge Laub und Gras,
Da es eben erst geregnet, und doch alles glatt und naß,
Doch zugleich vom Licht der Sonnen, als von einer Himmels-Fluth,
Ueberflossen und bestrahlt ist; steht in einer bunten Gluth.
Alles Grüne glänzet auch; alles Roht' in Blumen glühet;
Alles Weisse blitzt und schimmert. Seht, wie dorten Gelb und Blau
Lieblich scheinen, spielen, funkeln!
[...]²⁹⁷.

Le poète jongle avec des verbes qui appartiennent à un même champ sémantique ('glänzet', 'glühet', 'blitzt und schimmert', 'scheinen, spielen, funkeln'), mais qui expriment tous une qualité ou une intensité lumineuse différente. Le jeu des mots se substitue ici à celui de la nature.

Dans la majorité de ses poèmes, Brockes représente une nature en mouvement perpétuel. Il cherche par exemple à saisir cette alternance d'ombre et de lumière qui donne à la nature des formes toujours nouvelles ('Die durch Veränderung von Licht und Schatten sich vielfach verändernde Landschaften'²⁹⁸), à décrire les métamorphoses d'une nature secouée par un violent orage ('Die auf ein starckes Ungewitter erfolgte Stille'²⁹⁹) ou, plus généralement, à représenter tout phénomène météorologique qui modifie l'aspect de la nature ('Ein neblichtiges und schlackriges Wetter'³⁰⁰, 'Die Schönheit der Welt beym Sonnenschein nach dem Regen' ...). Comme le note A. Langen³⁰¹, le poète laisse ainsi opérer cette 'magie de la lumière et des couleurs' qui est d'autant plus saisissante qu'elle est éphémère :

Das alles bedeutet Verzauberung durch die Magie des Lichtes und der Farben, und zwar gerade der vergänglichen Farben, des Lichtes in der Bewegung; es ist der

²⁹⁶ 156 [...] Mein Gott! wenn ich die bunte Meng erwäge Und ihrer Farben und Figur Bewundernswerte Zierlichkeit, Bewundernswerten Unterscheid In stiller Muß erwäg und überlege, Wie schnell sie hüpfen, fliegen, rennen, Wie fertig sie sich regen können, Ergetzet mich die spielende Natur. [...] In : 'Betrachtung verschiedener zu unserem Vergnügen belebten Insekten', op. cit., p. 201 (termes soulignés par nous).

²⁹⁷ 157 BHB IV / VII, p. 125.

²⁹⁸ Bestrahlet sie ein Licht bald vorn, bald in der Mitten. 158 [...] Der Landschaft-Vorgrund ist bald dunckel und bald hell Ist der Gesicht-Kreis hier im duncklen Schatten; schnell Durch diesen Wechsel nun geschiehts, Daß, auf bald schattiger, bald heller Fluht und Erden, Durch nichts, als Aenderung des Schattens und des Lichts, Aus einer Landschaft, hundert werden, Von denen, wenn mans recht ermisst, Stets eine schöner noch, als wie die ander' ist. [...] In : BHB IV / I, p. 231-232.

²⁹⁹ 159 BHB IV / I, p. 149 et AVG p. 270.

³⁰⁰ 160 BHB IV / II, p. 443 (AVG p. 361)

³⁰¹ 161 A. Langen, 'Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftsschilderung des 18. Jahrhunderts', in : *Zeitschrift für deutsche Philologie* 70, 1948-1949, p. 249-313. Cette étude est reprise dans l'ouvrage collectif édité par A. Ritter, *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, op. cit., p. 112-191. C'est à cette édition que nous nous référons ici.

impressionistische Reiz, der zum Einfangen und zur Wiedergabe lockt³⁰².

Cette poésie 'impressioniste' de la nature apparaît comme une succession de visions instantanées saisissant des formes et des impressions fugitives. C'est ainsi que procède le poète pour décrire par exemple la violence et la rapidité de l'orage dans le poème 'Die auf ein starckes Ungewitter erfolgte Stille' dont nous ne présentons ici qu'un court extrait :

[...]

Von allen Winden ward der Erdkreis überfallen;
Ein Wirbel füllete die Luft mit Sand und Staub;
Es schien der Wald ein Meer, drin grüne Wellen wallen;
Die Zweige heulten recht; es brausete das Laub;
Es ward schnell hin und her geschüttelt, hier geschwenkt,
Dort ineinander wild vermischet und verschränkt.
Bald wurden der gepeitschten Blätter Wogen
Mit sausendem Geräusch emporgeführt,
Bald plötzlich unter sich gezogen,
Daß oft der Wipfel selbst die lose Wurzel rührt'.
Hier borst und brach ein dickbelaubter Ast,
Dort kracht' und stürzt', vom Wirbel aufgefaßt,
Ein tiefbewurzelter, bejahrter Eichbaum nieder.
Der Blätter Heer, von Zweigen abgestreift,
Flog durch die graue Luft recht gräßlich hin und wider.

[...] ³⁰³.

Le rythme de la description est donné par l'alternance de repères spatiaux ('hier', 'dort') et temporels ('bald'). En multipliant les verbes de mouvement ('wallen', 'hin und her geschüttelt', 'geschwenkt', 'vermischet und verschränkt', 'gepeitscht', 'emporgeführt', 'unter sich gezogen', 'rührt' ...) et en variant constamment la longueur des vers, le poète crée une 'dynamique verbale'³⁰⁴ qui permet de traduire la mise en mouvement de la nature toute entière. Impressions visuelles et auditives ('heulten', 'brausete', 'mit sausendem Geräusch', 'borst und brach' ...) se mêlent dans cette description d'une forêt saisie par un tourbillon et dont les ondulations, suggérées par une allitération en 'w' ('von allen Winden', 'Wirbel', 'Wald', 'Wellen', 'wallen') évoquent celles de la houle.

Cette 'dynamique verbale' apparaît également dans le poème intitulé 'Betrachtung einer sonderbar-schönen Winter-Landschaft', lorsque le poète observe la formation de cristaux sur des arbres saisis par le gel :

³⁰² 162 Ibid., p. 127.

³⁰³ 163 BHB IV / I, p. 149 (AVG p. 271).

³⁰⁴ 164 Nous empruntons cette formule pertinente à A. Langen, qui désigne par cette 'dynamique verbale', générée par des verbes de mouvement et les préfixes qui leur sont associés, soit l'intensification d'un mouvement déjà présent (c'est le cas dans le poème de Brockes précédemment cité) soit la dynamisation d'un objet immobile ('Von Bewegungsverben in der engeren Bedeutung einer auffallenden stilistischen Erscheinung dürfen wir bei der Beschreibung des sinnlich Wahrnehmbaren da sprechen, wo entweder eine real vorhandene Bewegung durch die Wortwahl über das Maß des tatsächlich Gegebenen hinaus gesteigert, also intensiviert wird, oder wo ein an sich ruhender Gegenstand durch den sprachlichen Ausdruck in Bewegung versetzt, also dynamisiert wird.' (p. 112).

[...]
Die ganze Landschaft sah daher verwunderlich,
Hell, prächtig, herrlich aus, zumal
Wie bei dem Untergang der niedre Sonnenstrahl
In, durch und an die klare Glätte fiel.
[...] ³⁰⁵.

La lumière du soleil est décomposée en différentes 'touches', selon qu'elle pénètre, transperce ou effleure la glace ('In, durch und an die klare Glätte fiel'). Ces prépositions simplement juxtaposées sont reprises plus loin par une série de verbes, qui indiquent tour à tour une qualité de lumière différente :

[...]
[...] so wird der bunte Schein
Doch schwach bei diesem Glänzen sein,
Das auf der Erd jetzt allgemein,
Da alle Bäume, alle Hügel
Wie Leuchterkronen, helle Spiegel,
Die selbst der Sonnen Wunderstrahl
An allen Orten trifft, bemalt, durchdringet, schmücket,
Im ungemeßnen Erdensaal
In einem hellen Glanz und Schein
Erstaunlich anzusehen sein.
[...] ³⁰⁶.

C'est par cet enchaînement asyndétique ('trifft, bemalt, durchdringet, schmücket') que le poète suggère les reflets miroitant sur toute l'étendue du paysage hivernal.

Les jeux de lumière se prêtent ainsi tout particulièrement à cette 'dynamique verbale', comme lorsqu'il s'agit par exemple de décrire le premier feu de l'aurore :

[...]
Gleich überschwemmt die Welt, wie eine schnelle Fluht,
Sein Rosen-farb'ner Strahl. Ein Ocean von Gluht,
Die unveränderlich aus seinem Thronz quillet,
Ergießt sich überall, beleb't, besämet, schmücket,
Verherrlicht, erwärmt, begeistert und erquickt
Natur und Kreatur. [...]
[...] ³⁰⁷.

La mise en mouvement de la nature s'effectue différemment chez Haller et chez E. v. Kleist. Dans le poème 'Die Alpen', cette dynamisation, fréquemment accentuée par des préfixes ³⁰⁸, s'opère surtout par le biais de personnifications. C'est également le cas dans le poème de Kleist 'Der Frühling', où le rythme de la description permet d'amplifier encore

³⁰⁵ 165 'Betrachtung einer sonderbar-schönen Winter-Landschaft' BHB IV / IV, p. 415 sq. (AVG p. 458).

³⁰⁶ 166 Ibid.

³⁰⁷ 167 'Der Morgen' BHB IV / I, p. 182 (AVG p. 76)

la 'dynamique verbale' :

[...]

[...] Gereizt vom Frühling zur Liebe

Durchstreichen muthige Rosse den Wald mit flatternden Mähnen;

Der Boden zittert und tönt; es strotzen die Zweige der Adern,

Ihr Schweif empört sich verwildert; sie schnauben Wollust und Hitze

Und brechen, vom Ufer sich stürzend, die Fluth der Ströme zur Kühlung;

Dann setzen sie über das Thal auf hohe Felsen und schauen

Fern über den niedrigen Hain aufs Feld durch segelnde Dünste,

Und wiehern aus Wolken herab. Jetzt eilen Stiere vorüber;

Aus ihrer Nasen raucht Brunst, sie spalten mit Hörnern das Erdreich

Und toben im Nebel von Staub. [...]

[...] ³⁰⁹.

En associant des verbes particulièrement forts ('brechen', 'sich stürzend', 'vorüber/eilen', 'toben') à un changement de perspective brutal (élévation du regard guidé par la course des chevaux, puis retour à une perception 'horizontale'), le poète accentue délibérément le mouvement imprimé initialement par le déplacement des animaux. C'est avec la même violence qu'il dépeint ensuite le déferlement d'un torrent :

[...]

Aus ausgehöhltem Gebirge fällt dort mit wildem Getümmel

Ein Fluß ins büschichte Thal, reißt mit sich Stücke von Felsen,

Durchrauscht entblößete Wurzeln der untergrabenen Bäume,

Die über fließende Hügel von Schaum sich bücken und wanken;

Des Waldes Laubgrotten ertönen und klagen darüber.

Es stutzt ob solchem Getöse das Wild und eilet von dannen

[...] ³¹⁰.

Là encore, c'est sur une 'dynamique verbale' insistante ('fällt', 'reißt', 'durchrauscht', 'fließende Hügel', 'sich bücken und wanken', 'eilet von dannen') que repose la mise en mouvement de la nature ³¹¹.

Le dynamisme dont font preuve ces descriptions témoigne de l'évolution de la conception de la nature au XVIII^e siècle. À cette vision téléologique qui régissait les

³⁰⁸ 168 Nous nous référons ici au passage cité plus haut (p. 85) et, plus particulièrement, aux vers 341, 345-546, 351-354, que nous nous permettons de rappeler ici pour étayer notre démonstration : 'Dort senckt ein kahler Berg die glatten Wände nieder / [...] Nicht fern vom Eise streckt voll futterreicher Weide / Ein fruchtbares Gebürg den breiten Rücken her; / [...] Hier zeigt ein steiler Berg die mauergleichen Spitzen, / Ein Waldstrom eilt hindurch und stürzt Fall auf Fall. / Der dick beschäumte Fluß dringt durch der Felsen Ritzen / Und schießt mit gäher Kraft weit über ihren Wall.' (termes soulignés par nous).

³⁰⁹ 169 *Ewald von Kleist's Werke*, op. cit., p. 192-193, vers 274-283.

³¹⁰ 170 Ibid., p. 193, vers 285-290.

³¹¹ 171 A. Langen démontre la variété de cette 'dynamique verbale' en dressant l'inventaire des verbes employés par le poète pour figurer l'écoulement de l'eau, le souffle du vent, les effets de lumière, les perceptions auditives et olfactives, ainsi que les mouvements des plantes et des animaux (in : op. cit., p. 131).

représentations baroques du monde se substitue l'image d'une *natura naturans*³¹², d'un cosmos aux lois immanentes. La définition de la nature que propose J. G. Sulzer dans son ouvrage *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, qui date, certes, d'une époque plus tardive (1771-1774), mais qui est encore imprégné de l'esprit des Lumières, confirme l'adoption d'une conception hylozoïste de la nature :

Man pflegt die ganze Schöpfung, das ganze System der in der Welt vorhandenen Dinge, in so fern man sie als Wirkungen der in derselben ursprünglich vorhandenen Kräfte ansehet, [...] mit dem Namen der Natur zu belegen, und versteht bald jene ursprünglichen Kräfte selbst, bald aber ihre Wirkungen darunter³¹³.

La nature est considérée comme un tout ('die ganze Schöpfung', 'das ganze System') non plus figé, mais animé par des 'forces originelles' dont nous percevons les effets sur les éléments qui nous entourent. À ce dynamisme interne, caractéristique de l'hylozoïsme, s'ajoute la notion de perfection :

In dem ersten Sinn ist die Natur nichts anders als die höchste Weisheit selbst, die überall ihren Zweck auf das vollkommenste erreicht; deren Verfahren ohne Ausnahme höchst richtig, und ganz vollkommen ist. Daher kommt es, daß in ihren Werken alles zweckmäßig, alles gut, alles einfach und ungezwungen, daß weder Ueberfluß noch Mangel darin ist³¹⁴.

De même que Leibniz croyait, au nom d'un accord préétabli entre les lois de la nature et la volonté de Dieu, en un devenir nécessairement harmonieux du monde, Sulzer conçoit la nature comme un organisme idéalement équilibré.

Au terme de son analyse consacrée à l'expression d'une 'dynamique verbale' chez Brockes, Haller et E. v. Kleist, A. Langen constate que la mise en mouvement du paysage n'est 'qu'extérieure'³¹⁵, car elle repose, selon lui, sur le simple jeu des éléments naturels :

So bleibt es bei der scharfen Beobachtung und fast virtuoson Beschreibung bewegter Einzelheiten der Natur, am häufigsten von Licht- und Farbeffekten. Darüber hinaus ist die Landschaft nicht dynamisiert. Sie kann es kaum sein, gemäß dem Verhältnis des Dichters zur Natur³¹⁶.

Avant de conclure, comme le fait A. Langen, à l'absence d'un authentique 'paysage de l'âme dynamique' dans la 'poésie de la nature' du XVIIIe siècle, il convient tout d'abord d'analyser la relation instaurée entre cette nature animée et son observateur appliqué.

³¹² 172 Cf. à ce propos W. Flemming, *Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert*, op. cit., p. 89 sq.

³¹³ 173 J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste [...]*, fac-similé de la 2ème édition de 1793 (Leipzig), 3ème partie, Hildesheim 1967, p. 302 (article *Natur*).

³¹⁴ 174 *Ibid.*, p. 302-303.

³¹⁵ 175 A. Langen oppose ainsi le 'paysage animé extérieurement' ('äußerlich bewegte Landschaft') au 'paysage de l'âme dynamique' ('dynamische Seelenlandschaft'), qui exprime un mouvement non pas inhérent à la nature elle-même mais 'intérieur', et qui, par conséquent, reflète, tel un 'miroir de l'âme', les propres sentiments du spectateur (in : op. cit., p. 112 sq.).

³¹⁶ 176 *Ibid.*, p. 128.

Ces 'mouvements' de la nature annoncent-ils, en reflétant ceux de l'âme, les futures correspondances romantiques ? Ou bien le recours à la 'vue-cadre' ne maintient-il pas, au contraire, une distance rationnelle entre la nature et le spectateur ?

- Naissance d'un sentiment du paysage ?

a. Une nouvelle émotion esthétique

Le XVIII^e siècle se caractérise par une nouvelle évolution du sentiment de la nature. Comme le relève W. Flemming, la contemplation du monde sensible est avant tout l'occasion d'un épanchement, et non d'un raisonnement :

Daher gipfelt der Naturgenuß nicht wie im 17. Jahrhundert in geistigen Erkenntnissen, sondern in Gefühlen, in schwärmerischer Liebe zu den Freunden und den Menschenbrüdern überhaupt, zu dankbarer Andacht vor dem lieben Vater überm Sternenzelt. Nicht Heraustreten des Ichs in die Natur, sondern Hineinahme der Natur in die innere Welt des Ich bezeichnet die Richtung des Naturgenusses³¹⁷.

Abandonnant la position anthropocentrique du spectateur baroque, l'individu retire désormais de sa contemplation de la nature non plus une nouvelle affirmation de soi-même, mais une meilleure connaissance de son monde intérieur.

Ainsi, chez Brockes, l'évocation des mouvements de l'âme du spectateur, sensible à la beauté de la nature, devient le sujet de la représentation, comme l'indique le titre de son poème 'Wirkung des Frühlings im menschlichen Gemüth', entièrement consacré à la description du plaisir que suscite la découverte de la nature printanière :

Wenn dort die Nachtigal die schlanke Zunge kräuselt;
Ergetzt das Ohr mein Herz. Wenn ein gelinder Wind
Mit sanfter Schmeicheley in lauen Lüften säuselt;
Beseelt mich das Gefühl. Wenn Floren Frühlings-Kind
Zibeth und Ambra dämpft, die Kräuter Balsam schwitzen;
Erquickt mich der Geruch, und wenn gereifte Frücht'
Ihr säurlich süßes Naß auf Gaum und Zunge spritzen;
Entzückt mich der Geschmack. Wenn aber mein Gesicht
Im hellen Sonnen-Strahl und heiterm Frühlings-Wetter
Der Felder güldnen Schmuck, der Wälder zarte Blätter,
Zumal der Gärten Pracht, der Blumen Glanz erblickt;
Ergetzt, erquickt, belebt, beseelt mich und entzückt
Ein etwas, das mich selbst mir selber fast entrückt³¹⁸.

La rupture introduite par le poète au huitième vers ('aber') souligne la primauté de la vue, à laquelle restent subordonnés les autres sens précédemment détaillés, soit l'ouïe ('das Ohr'), le sentiment ('das Gefühl'), l'odorat ('der Geruch') et le goût ('der Geschmack'). La perception visuelle est la source d'un plaisir ineffable ('ein Etwas'), que le poète cherche à

³¹⁷ 177 W. Flemming, *op. cit.*, p. 85.

³¹⁸ 178 BHB IV / II, p. 117.

traduire par un cumul de verbes exprimant une émotion de plus en plus intense. Au terme de cette progression, qui va d'une simple distraction ('ergetzt') à un pur ravissement ('entzückt'), le poète se sent même presque 'soustrait à lui-même' ('Ein etwas, das mich selbst mir selber fast entrückt')³¹⁹. Cet oubli de soi dans la contemplation de la nature, auquel le poète serait 'presque' tenté de s'adonner, peut surprendre le lecteur. Cet aveu est en effet plus proche des futurs élans romantiques que des préceptes rationnels énoncés par Brockes dans le poème 'Bewährtes Mittel für die Augen' ! Mais il s'agit là d'une formulation trop isolée³²⁰ pour qu'on puisse en conclure à la naissance d'un authentique sentiment du paysage tel que le développeront les romantiques. De plus, l'aspect systématique du 'catalogue' des sens effectué ici par Brockes s'oppose encore à l'expression poétique d'un tel sentiment.

Néanmoins, la contemplation de la nature semble susciter une émotion authentique, même si elle reste légitimée par la découverte de l'omnipotence divine, comme le rappelle Brockes dans les vers suivants, extraits du poème intitulé 'Die, durch eine schöne Landschaft in der Luft, vermehrte Schönheit einer irdischen Landschaft' :

[...]
Ach, daß ein solches Farben-Spiel
Uns doch ins Herz, durchs Auge, fallen möchte!
Ach! daß es uns doch nur so viel gefiel,
Daß man dadurch gerührt, am grossen Schöpfer dächte!
[...]³²¹.

C'est par la médiation du regard, nettement soulignée dans ce passage ('durchs Auge')³²², que naît cette émotion à laquelle est encore attribuée une finalité théologique. L'emploi très fréquent de la formule lexicalisée 'Aug und Herz'³²³ dans les poèmes de Brockes illustre parfaitement cette nouvelle mise en relation de la nature et du sentiment³²⁴.

³¹⁹ 179 On songe ici au sentiment éprouvé par Saint Preux dans le roman de J.-J. Rousseau *La Nouvelle Héloïse* (1761) lorsqu'il découvre les montagnes du Valais : 'Imaginez la variété, la grandeur, la beauté de mille étonnants spectacles [...]. Tout cela fait aux yeux un mélange inexprimable, dont le charme augmente encore par la subtilité de l'air qui rend les couleurs plus vives, les traits plus marqués, rapproche tous les points de vue [...] : enfin le spectacle a je ne sais quoi de magique, de surnaturel, qui ravit l'esprit et les sens; on oublie tout, on s'oublie soi-même, on ne sait plus où l'on est.' (J.-J. Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, 1ère partie, lettre XXIII).

³²⁰ 180 Nous avons retrouvé une formulation équivalente dans un seul poème, intitulé 'Mancherley Vorwürfe der Sinnen' (AVG p. 85) : 'Vom Garten hört'ich jüngst den süß- und scharfen Schall Der feurig schlagenden verliebten Nachtigall. Ich ward dadurch gerührt, gereizt, ergetzet, Und, durch den reinen Klang, fast aus mir selbst gesetzt. [...]' (termes soulignés par nous). Ici, c'est la pureté d'un son qui est source de ravissement.

³²¹ 181 BHB IV / II, p. 337 (AVG p. 144-145)

³²² 182 Cette médiation visuelle est souvent mise en valeur chez Brockes. Cf. par exemple 'Der Gold-Käfer' (BHB IV / I, p. 99 ou AVG p. 295 : 'Durch's Auge ward mein Herz gerührt, / Als ich, mit höchster Lust, erblickte, / Wie ihm Smaragd und Gold den glatten Rücken schmückte [...]') ou 'Die Rose' (BHB IV / I, p. 79 ou AVG p. 61 : 'Paradieses Kind und Bild, / Rose, deiner Blätter Prangen / Hat mit sehnlichem Verlangen / Durch das Aug mein Herz erfüllt [...]') ...

2. LES SOURCES DU PAYSAGE DANS LA LITTÉRATURE ALLEMANDE DU XVII^e ET DU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE : DE L'EMBLÈME À LA 'VUE-CADRE'

Le poète opte fréquemment pour le verbe 'rühren' pour qualifier son émotion esthétique, comme, par exemple, dans les premiers vers du poème 'Die Ameise' :

In dieser holden Frühlingszeit,
Da alles voller Glanz und neuer Herrlichkeit,
Trat ich, gerührt durch solchen Schein,
In Frommholds schönen Garten ein [...]
[...] ³²⁵.

Le recours à un verbe traditionnellement employé par les piétistes de la fin du XVII^e siècle pour désigner la nature de la relation établie, grâce au 'langage' du coeur, avec Dieu ³²⁶ témoigne de l'intensité du sentiment qu'inspire la contemplation de la nature.

Dans le poème 'Die Rose', où l'influence du piétisme est également manifeste, le poète va même jusqu'à se passer de la médiation du regard afin de s'abandonner totalement aux mouvements de son coeur :

[...]
Zumalen rühret mir das Innerste der Seelen
Der schmeichelnde Geruch, der aus den Purpurhöhlen
Der holden Rosen fließt; er labt mich inniglich;
Das Auge schließt, das Herz eröffnet sich,
Von einer Balsamkraft gerühret,
Sobald es den Geruch der frischen Rosen spüret,
Und schwimmt in einer See von Lust.
[...] ³²⁷.

³²³ 183 Cf. notamment 'Der Garten' (BHB IV / I, p. 162 ou AVG p. 97 : 'Es nahm mir dieser holde Schein / Mein Aug und Herz, mein ganzes Wesen ein.'). 'Die Sonne' (BHB IV / I, p. 116 ou AVG p. 182-183 : 'Wenn du drauf dich selber zeigest / Und den diamantnen Thron / Der durchsichtgen Luft besteigest, / Bist du selbst dein eigne Kron, / Wovor Aug und Herz sich beugen [...]') et particulièrement 'Der Herbst' (BHB IV / I, p. 307) où la formule est répétée à trois reprises : 'Das Silber-weiße Gras, den dunkel-braunen Staub, [...] Bebräm't anitz, beblüht und kränzt das bunte Laub, / Manch Farben-reiches Blatt, das Aug' und Herz ergetzet [...] / Dieß Schau-Spiel der Natur ergetzet dergestalt / Mein Aug' und Herz, daß ich so bald / So Aug' als Herz zu meinem Schöpfer schwinge [...]'.
³²⁴ 184 Nous retrouverons dans la littérature romantique cette association, caractéristique du processus d'intériorisation du paysage, de la vue et du sentiment. Cf. infra : 4. 1. 2., p. 171 sq.

³²⁵ 185 BHB IV / II, p. 60. Ce terme apparaît dans de nombreux poèmes que, pour des raisons pratiques, nous ne pouvons pas tous citer ici. Cf. par exemple : 'Die Schnee- und Krokusblume' (BHB IV / II, p. 19 : 'Indem ich jüngst in stiller Lust / Und mit recht inniglich gerührter Brust, [...] Die Schnee- und Krokusblume sah [...]'), 'Der Gold-Käfer' (op. cit.), 'Beschreibung meines, nach beglückter Zurückkunft aus Ritzebüttel, in völlig gutem Stande wieder vorgefundenen Gartens' (op. cit. : 'Ach! seufzt dann die gerührte Seele, / Ich weiß nicht, was ich erst erwähle; / Herr, Deiner wunder sind zu viel!') ...

³²⁶ 186 Nous renvoyons ici à l'analyse de A. Langen (op. cit., p. 129), auteur également d'une étude exhaustive sur le vocabulaire du piétisme allemand (*Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, Tübingen 1968). 187 BHB IV / I, p. 79 (AVG p. 68-69).

³²⁷

Il ne s'agit plus ici de décrire avec minutie les phénomènes les plus variés de la nature, mais de chercher à exprimer cet apaisement intérieur ('Iabt', 'Balsamkraft', 'in einer See von Lust') que procure le parfum de la rose. La perception visuelle est ainsi supplantée par le sentiment ('Das Auge schließt, das Herz eröffnet sich'), revirement à nouveau surprenant de la part de celui qui, par ailleurs, s'est attaché à définir un nouvel art de voir.

Ainsi, la simple stimulation que recherchaient les poètes baroques dans le spectacle de la nature se prolonge dans les premières décennies du XVIIIe siècle par la découverte d'une émotion esthétique parfois si intense qu'elle tend à balayer les dernières réserves rationnelles du spectateur. C'est précisément pour endiguer cette nouvelle 'invasion' du sentiment qu'est presque systématiquement rappelée chez Brockes, généralement sous la forme d'une maxime finale, la finalité théologique de toute contemplation de la nature, ainsi que nous allons le constater à présent.

b. Persistance d'une poésie didactique

Le titre du recueil de Brockes *Irdisches Vergnügen in Gott* est à lui seul très significatif. Loin d'être une fin en soi, la contemplation d'une nature aussi variée qu'ordonnée doit amener le spectateur à reconnaître l'empreinte du Créateur. Cette finalité didactique est clairement exposée par l'auteur dans un poème placé au tout début du quatrième volume et conçu comme une sorte d'avant-propos :

Ach, möchte dieses Buch euch doch zu zeigen taugen,
Ihr Menschen, wie so leicht der schöne Bau der Erden,
Den ihr anitzt durch Geiz, durch Neid, durch Stolz und Pracht
Euch leider selbst zur Hölle macht,
Euch allen könn ein Himmel werden!

*

Ach Herr, eröffne mein Verständnis!
Ach gib mir Weisheit und Erkenntnis,
Der Dinge Wesen zu betrachten
Und in denselben Dich zu achten,
Weil alles, Dich zu ehren, lehrt.
Nicht nur der Himmel Raum, nicht nur der Sonnen Schein,
Nicht der Planeten Größ allein -
Ein Stäubchen ist bewundernswert³²⁸.

Pour apprendre à 'voir' la nature, il s'agit non seulement de s'exercer à 'percevoir correctement' le monde sensible, mais également de faire preuve de 'sagesse' et de 'connaissance' afin de contempler 'l'essence des choses'. Cet apprentissage se solde alors par la découverte et par le respect de l'ordonnance divine du monde.

Les descriptions de la nature sont émaillées de termes ou d'expressions didactiques tels que 'Lehrbild' ('Die uns zur Andacht reizende Vergnügung des Gehörs im Frühlinge'³²⁹), 'dein lehrend Vorbild' ('Der weisse Schmetterling'³³⁰), 'belehrende[s] Exempel' ('Die Ameise'³³¹) ou 'ein mit Lehr' erfülltes Bild' ('Die Kaiserkrone'³³²). Cette dernière formule pourrait tout à fait s'appliquer à la *pictura* des emblèmes baroques, qui

³²⁸ 188 BHB IV / I, p. 2

2. LES SOURCES DU PAYSAGE DANS LA LITTÉRATURE ALLEMANDE DU XVII^e ET DU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE : DE L'EMBLÈME À LA 'VUE-CADRE'

se caractérisent, comme on sait, par la dualité de l'image ('Bild') et du discours, dualité qu'illustre parfaitement le titre du poème de Brockes 'Blumenlehre'³³³.

Cette structure emblématique apparaît également à la lumière du titre complet de l'oeuvre de Brockes, soit *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physikalisch- und Moralischen Gedichten*³³⁴. Les poèmes regroupés dans cette 'encyclopédie' de la nature consistent dans leur majorité en une variation sur un seul et même thème, celui de la joie que procure à l'individu, guidé par son expérience sensible, la découverte de Dieu dans la nature. Citons, par exemple, ces quelques vers, extraits du 'cantique' intitulé 'Morgenlied auf dem Garten' :

[...]
Herr! laß mich durch die Sinnen
Dein Loblied stets beginnen :
Gib, daß ich diesen Tag
Im Garten, Dir zu Ehre,
Geruch, Geschmack, Gehöre,
Gesicht und Hände brauchen mag!
Wenn an des Frühlings Schätzen
Die Sinne sich ergetzen,
So lenke meinen Sinn
Die wunderschöne Blüte
Nach Dir, Du ewge Güte,
Du Brunnquell aller Schönheit, hin.
[...]³³⁵.

Tous les sens ('Geruch, Geschmack, Gehöre, / Gesicht und Hände [...]') sont ainsi mis au service de la révélation du divin. Tout comme dans le poème 'Sommergesang' de Paul

³²⁹ 189 BHB IV / I, p. 21. Le titre est à lui seul très explicite : le chant des oiseaux incite l'homme à chanter lui même la gloire de Dieu.

³³⁰ 190 [...] So laß den Schmetterling dein lehrend Vorbild sein. / Sprich nicht : Es stirbt jedoch der Schmetterling zuletzt, So wird er nicht mit Recht uns zum Beweis gesetzt, / Und kann er wirklich nicht von einem ewgen Leben / Ein richtiges Exempel geben[...]' (BHB IV / I, p. 217. Termes soulignés par nous).

³³¹ 191 [...] Ach! rief ich überlaut : / Du scheinst, wie sehr mir auch vor der Vergleichung graut, / Uns zum belehrenden Exempel vorgestellt : / Die Ameis ist der Mensch, der Garten ist die Welt.' (op. cit., p. 60).

³³² 192 [...] Der bittersüße Geruch, / So aus den Kaiserkrone quillt, / Ist ein mit Lehr' erfülltes Bild : / 'Daß auch der allerhöchste Stand / Mit Bitterkeit oft angefüllt' [...] (BHB IV / I, p. 61 / 60 et AVG p. 60).

³³³ 193 BHB IV / VII, p. 140

³³⁴ 194 A. Schöne (*Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, op. cit., p. 48) évoque même la parution en 1601 d'un recueil d'emblèmes de Taurellus intitulé *Emblemata Physico-Ethica*.

³³⁵ 195 BHB IV / I, p. 175.

Gerhardt, analysé plus haut³³⁶, le jardin n'est qu'une préfiguration de l'éden éternel :

[...]

Wer so, wenn alles grünet,
Der Gärten sich bedient
Und preiset Gott allein
In seinem Lustgebäude,
Dem wird die Gartenfreude
Des ewgen Gartens Vorschmack sein³³⁷.

Les beautés terrestres, aussi plaisantes soient-elles, ne sauraient être comparées aux richesses célestes, auxquelles sont conférées, notamment dans le poème 'Kirschblüte bei der Nacht', une valeur absolue :

[...]

Wie sehr ich mich am Irdischen ergetze,
Dacht ich, hat Gott dennoch weit größere Schätze.
Die größte Schönheit dieser Erden
Kann mit der himmlischen nicht verglichen werden³³⁸.

Parce que la nature reste encore la clef de voûte de sa démonstration théologique³³⁹, Brockes ne peut s'affranchir totalement d'une représentation emblématique. Comme le souligne très justement P. Böckmann, la nature ne révèle sa signification qu'au prix d'une interprétation qui s'apparente plus à une exégèse qu'à une simple 'lecture' :

So bleibt noch eine gewisse Zweiteilung bestehen; die Erfahrungswelt führt nicht von sich aus auf einen Sinnzusammenhang. Vielmehr deutet ihr Reichtum auf eine Ordnung und Gesetzlichkeit, die nach dem Schöpfer fragen läßt. Bild und Bedeutung gehen nicht auseinander hervor, sondern stehen zueinander im Verhältnis wie Natur und Gott³⁴⁰.

L'image, de même que la nature révélatrice du divin, conserve ainsi une fonction médiatrice.

'L'abécédaire' de la nature permet à celui qui le déchiffre de 'lire' le monde, c'est-à-dire de découvrir son essence divine, comme l'expose Brockes dans le poème

³³⁶ 196 Cf. supra p. 51. Brockes emploie ici les mêmes métaphores végétales que Gerhardt : '[...] Der Bäume zarte Blüte / Bewege mein Gemüte, / Zu Deinem Ruhm zu blühn! / Laß mich, wenn auf den Zweigen / Sich süße Früchte zeigen, / Auch Frucht zu bringen, mich bemühen! [...]'. Le sous-titre du poème 'Im Ton : Nun ruhen alle Wälder' renvoie d'ailleurs au célèbre poème de Gerhardt 'Abend-Lied' (Pauli Gerhardt, *Geistliche Andachten Bestehend in hundert und zwanzig Liedern / Auff Hoher und vornehmer Herren Anforderung in ein Buch gebracht [...]*, éd. par Johan Georg Ebeling [...], Berlin Anno M DC LXVII, p. 20 sq.).

³³⁷ 197 BHB IV / I, p. 175 sq.

³³⁸ 198 BHB IV / II, p. 38.

³³⁹ 199 Les poèmes de Brockes furent ainsi souvent considérés comme des preuves 'physico-théologiques' de l'existence de Dieu. Cf. à ce propos H. C. Buch (op. cit., p. 94), W. Flemming (op. cit., p. 91).

³⁴⁰ 200 P. Böckmann, 'Anfänge der Naturlyrik bei Brockes, Haller und Günther', in : Wiedemann, Conrad und Reinhold Grimm (éd.), *Literatur und Geistesgeschichte. Festgabe für Heinz Otto Burger, Berlin 1968, p. 110-126. (ici p. 115).*

'Das Blümlein Vergissmeinicht' :

An einem wallenden, kristallengleichen Bach, [...]
Saß ich an einem kleinen Hügel, [...]
Und fand von Kräutern, Gras und Klee
In so viel tausend schönen Blättern
Aus dieses Weltbuchs A B C
So viel, so schön gemalt, so rein gezogne Lettern,
Daß ich dadurch gerührt, den Inhalt dieser Schrift
Begierig wünschte zu verstehn.
Ich konnt es überhaupt auch alsbald sehn
Und, daß er von des großen Schöpfers Wesen
Ganz deutlich handelte, ganz deutlich lesen
[...]³⁴¹.

Ici comme dans d'autres textes³⁴², Brockes reprend la métaphore traditionnelle du 'livre de la nature' (*liber naturae*). En l'interprétant comme une 'écriture' divine, le poète lui accorde une signification nouvelle qui sera exploitée jusque dans la littérature romantique³⁴³.

Ainsi, l'émotion qui s'exprime dans cette 'poésie de la nature' des premières décennies du XVIII^e siècle ne peut correspondre encore à un véritable sentiment du paysage. Le plaisir esthétique, loin d'être désintéressé, a pour fondement la reconnaissance d'un ordre divin que le poète nous exhorte à reconnaître :

Ihr durch die Leidenschaft verführte Seelen höret!
Wer Gott, durch sein Geschöpf gerührt, mit Freuden ehret
Und seine Lust mit Ernst in Gottes Werken sucht,
Dem trägt jede Blum, die er betrachtend schaut,
Dem trägt jeder Baum, dem trägt jedes Kraut,
Dem trägt jedes Blatt der Freuden süße Frucht
[...]³⁴⁴.

Seule une foi 'sérieuse' permet à l'individu égaré par la passion de trouver presque automatiquement, comme le souligne la reprise anaphorique du pronom 'de[m]', une source de plaisir dans chaque élément de la nature.

³⁴¹ 201 BHB IV / I, p. 77.

³⁴² 202 Cf. supra note 148. Nous renvoyons également au poème de Brockes intitulé 'Die Welt' et, plus particulièrement, aux vers suivants : '[...] Den schönen Bau der Welt sieht, leider! jedermann, Durch seiner Leidenschaft verkehrtes Fern-Glas an, Das alles, nur nicht sich, verkleinert und entfernt, Durch welches man nur sich allein vergrößern lernet ... Ein Frommer aber glaubt mit Recht, es sey die Welt Ein Buch, das Göttliche Geheimnis' in sich hält ... Man kann, o Wunder! hier die Schrift von GOTTES Wesen Nicht mit den Augen nur, mit allen Sinnen, lesen ... O unbegreifichs Buch; o Wunder-ABC! Worin, als Leser, ich, und auch als Letter, steh! [...]' (BHB IV / I, p. 503sq.).

³⁴³ 203 À propos de la conception romantique de la nature comme un ensemble de hiéroglyphes divins, cf. infra : 4. 2. 3., p. 210-211.

³⁴⁴ 204 BHB IV / I, p. 162 (AVG p. 88)

La finalité didactique que Brockes assigne à la majorité de ses poèmes est encore plus manifeste dans l'oeuvre de Haller 'Die Alpen'. La description des Alpes n'est en effet qu'un point d'orgue dans un poème qui dépeint, pour l'essentiel, la vie quotidienne et les us et coutumes de ses habitants. L'évocation d'une nature cultivée et idyllique est mise au service d'une démonstration d'ordre non pas théologique comme chez Brockes, mais plutôt moral et philosophique. La beauté du paysage alpin est ainsi associée à l'existence vertueuse et frugale des montagnards, qui vivent en parfaite harmonie avec la nature :

[...]

Ihr Schüler der Natur, ihr kennt noch güldne Zeiten!
Nicht zwar ein Dichterreich voll fabelhafter Pracht;
Wer mißt den äußern Glanz scheinbarer Eitelkeiten,
Wann Tugend Müh' zur Lust und Armut glücklich macht?
Das Schicksal hat euch hier kein Tempe zugesprochen,
Die Wolken, die ihr trinkt, sind schwer von Reif und Strahl;
Der lange Winter kürzt des Frühlings wochen,
Und ein verewigt Eis umringt das kühle Tal;
Doch eurer Sitten Wert hat alles verbessert,
Der Elemente Neid hat euer Glück vergrößert.
Wohl dir, vergnügtes Volk! o danke dem Geschicke,
Das dir der Laster Quelle, den Ueberfluß, versagt;
Dem, den sein Stand vergnügt, dient Armut selbst zum Glücke,
Da Pracht und Ueppigkeit der Länder Stütze nagt. [...]
Du aber hüte dich, was Größer's zu begehren,
So lang' die Einfalt dau'rt, wird auch der Wohlstand währen.
Zwar die Natur bedeckt dein hartes Land mit Steinen,
Allein dein Pflug geht durch und deine Saat errinnt;
Sie warf die Alpen auf, dich von der Welt zu zäunen,
Weil sich die Menschen selbst die größten Plagen sind [...]

...³⁴⁵

Si ces 'élèves de la nature' que sont les montagnards connaissent encore un Âge d'Or ('güldne Zeiten'), ce n'est pas parce qu'ils vivent dans un 'Tempé' idéal³⁴⁶, mais parce qu'ils mènent une existence vertueuse. En d'autres termes, ce n'est pas le lieu, mais bien le mode de vie des habitants qui est la source du bonheur arcadien.

C'est à ce monde intact, naturellement préservé de toute influence extérieure ('Sie warf die Alpen auf, dich von der Welt zu zäunen'), que sont opposés la corruption de la vie citadine ainsi que les excès d'une cour dépravée³⁴⁷. Haller fonde le sentiment de la nature sur des qualités morales telles que la vertu et la simplicité. Chez celui qui en est dépourvu et qui cause ainsi son propre tourment ('Weil sich die Menschen selbst die größten Plagen sind'), la contemplation d'une nature admirablement ordonnée ne peut mener qu'à la prise

³⁴⁵ 205 A. v. Haller, 'Die Alpen', op. cit., p. 22, vers 31-54.

³⁴⁶ 206 Cf. ici E. R. Curtius (op. cit., p. 205). Le 'Tempé' désigne une variété de *locus amoenus*, qui présente à la fois une vallée forestière accueillante et des collines abruptes. Ce sont les gorges de la région de Tempé en Grèce qui ont donné naissance à ce *topos*.

2. LES SOURCES DU PAYSAGE DANS LA LITTÉRATURE ALLEMANDE DU XVII^e ET DU DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE : DE L'EMBLÈME À LA 'VUE-CADRE'

de conscience douloureuse de sa propre imperfection, comme l'expose Haller dans le poème 'Über den Ursprung des Übels'³⁴⁸ (1734). Ainsi, le poète invite à la lecture non plus du 'livre de la nature', mais du 'livre du destin'³⁴⁹. La représentation de la nature dans le poème 'Die Alpen' est sous-tendue par une utopie sociale³⁵⁰, qui prône, bien avant Rousseau, les bienfaits d'une existence 'naturelle'. Les descriptions s'effacent ainsi au profit de réflexions philosophiques que Haller développe également dans d'autres poèmes aux titres révélateurs³⁵¹.

Par conséquent, la représentation de la vie pastorale dans le poème 'Die Alpen' ne laisse aucune place à l'expression d'une émotion esthétique authentique, telle qu'elle apparaît, ponctuellement, chez Brockes. Fidèle à une conception téléologique de la création³⁵², Haller continue d'associer le plaisir esthétique au profit que l'on peut retirer de la nature, ainsi que le suggèrent ces quelques vers, qui précèdent immédiatement la description du panorama alpin :

[...]

Bald aber schließt ein Kreis um einen muntern Alten,
Der die Natur erforscht und ihre Schönheit kennt. [...]
Er kennt sein Vaterland und weiß an dessen Schätzen
Sein immer forschend Aug' am Nutzen zu ergötzen.

[...] ³⁵³.

L'examen attentif et répété de la nature mène à la découverte d'une beauté 'utile' tout à

³⁴⁷ 207 [...] Dort spielt ein wilder Fürst mit seiner Diener Rümpfen, Sein Purpur färbet sich mit lauem Bürger-Blut; Verläumdung, Haß und Spott zahlt Tugenden mit schimpfen, Der Gift-geschwollne Neid nagt an des Nachbarn Gut; Die geile Wollust kürzt die kaum gefühlten Tage, Weil um ihr Rosen-Bett ein naher Donner blitzt; [...] Dem Wunsche folgt ein Wunsch, der kummer zeuget Kummer, Und euer Leben ist nichts als ein banger Schlummer. [...] (A. v. Haller, op. cit., p. 41, vers 461-470).

³⁴⁸ 208 Dans ce poème, la description de la nature fait rapidement place à l'évocation du monde intérieur du spectateur, en proie à une véritable détresse morale : [...] Wie wird mir ? Mich durchläuft ein Ausguß kalter Schrecken, Der Schauplatz unsrer Not beginnt sich aufzudecken, Ich seh die innre Welt, sie ist der Hölle gleich : Wo Qual und Laster herrscht, ist da wohl Gottes Reich? [...] Was hilfts, daß Gott die Welt aufs angenehmste schmückt? Wenn ein verdeckter Feind uns den Genuß entrückt. [...] In : op. cit., p. 122-123, vers 75-102.

³⁴⁹ 209 [...] Wann unser Geist gestärkt dereinst dein Licht verträgt Und uns des Schicksals Buch sich vor die Augen legt; Wann du der Thaten Grund uns würdigest zu lehren, Dann werden alle dich, o Vater! recht verehren Und kündig deines Raths, den blinde Spötter schmähn, In der Gerechtigkeit nur Gnad und Weisheit sehn! In : ibid., p. 142, vers 227-232.

³⁵⁰ 210 Cf. à ce propos W. Martens, 'Schüler der Natur'. Albrecht von Hallers Alpengedicht als Utopie sündloser Existenz', in : W. M., *Literatur und Frömmigkeit in der Zeit der frühen Aufklärung*, Tübingen 1989, p. 276-286 et H. C. Buch, op. cit., p. 100 sq.

³⁵¹ 211 Citons notamment 'Gedanken über Vernunft, Aberglauben und Unglauben' (1729), 'Die Falschheit menschlicher Tugenden' (1730), 'Über die Ehre' (1728), etc...

³⁵² 212 Cf. à ce propos le commentaire de H. Rehder : 'Aber seine Zeit spricht Haller ebenso aus, wenn er in der Natur letzten Endes verwirklichte Zwecke sieht. Die Landschaft ist ihm Versinnbildlichung der vollkommensten Weltordnung, Symbol der Theodizee.' (in : H. Rehder, *Die Philosophie der unendlichen Landschaft [...]*, Halle/Saale, p. 11).

fait conforme aux canons esthétiques de l'époque, ainsi que le souligne P. Raymond :
Haller [...] gelang es, die unfruchtbaren und ungeordneten Alpen, die den vernünftigen und folgerichtigen Schöpfungsplan der Aufklärung in Frage zu stellen schienen, in das teleologische, auf den Menschen gerichtete System einzuordnen, indem er die maßgebende ästhetische Formel 'nützlich-schön' auf die für öd und sinnlos erklärten Gebirge übertrug³⁵⁴.

Les Alpes 'domestiquées' en quelque sorte sous la plume du poète rationnel constituent la toile de fond d'une composition ordonnée et idyllique, centrée sur l'individu. Systématiquement associée à des considérations morales, la contemplation de la nature ne procure aucun plaisir esthétique. Même s'il se montre sensible à la majesté des massifs alpins, le poète spectateur reste finalement étranger à ce décor qu'il humanise plus qu'il ne le ressent véritablement. A cet égard, comme l'indique très justement W. Martens³⁵⁵, la distance que conserve le poète en se gardant de se mettre en scène lui-même comme un sujet observateur qui donnerait libre cours à ses émotions est tout à fait significative.

Plus généralement, parce qu'ils cherchent avant tout à 'voir' la nature et non à la ressentir, à la mettre au service soit d'une démonstration théologique soit d'une construction idéale offerte au jugement critique des lecteurs de l'époque, Brockes et Haller maintiennent une distance entre l'individu et la nature, ce qui retarde encore la naissance d'un sentiment du paysage. Sur ce point, E. v. Kleist, en instaurant une relation 'sentimentale' entre le moi et la nature, fait à nouveau figure de novateur.

c. La nature comme 'miroir' de l'âme : E. v. Kleist

Le rêve évoqué par Kleist dans une lettre à Gleim du 9 mars 1746, une promenade effectuée en compagnie de ce dernier au bord de la mer, préfigure la fresque composée par le poète en 1749 sur le thème du printemps³⁵⁶. Le début du poème 'Der Frühling' respecte le désir formulé par Kleist au terme de sa lettre d'écrire une 'prière au printemps'³⁵⁷ :

Empfangt mich, heilige Schatten!, Ihr Wohnungen süßer Entzückung,

³⁵³ 213 A. v. Haller, 'Die Alpen', op. cit., p. 33, vers 301-310.

³⁵⁴ 214 P. Raymond, op. cit., p. 13. L'auteur rappelle également que J. J. Scheuchzer, naturaliste, médecin et historien zurichois (1672-1733), fut le premier à reconnaître l'utilité des Alpes (comme précieuse réserve d'eau notamment) et à leur attribuer un rôle au sein de la création. L'extrait que cite P. Raymond, tiré de l'ouvrage *Von dem Nutzen Der Schweitzerischen Gebirge* (1716), montre que Haller s'inspira largement de Scheuchzer : '[...] ja/ ich kan mich wol soweit hinauß lassen/ das alle und jede Theil der Bergen/ alle und jede Säulen/ Felden/ Hölen ihre von GOTT ausgesehene Ordnung haben [...]' (p. 146-147, cit. in P. Raymond p. 68). 215 W. Martens, op. cit., p. 278.

³⁵⁵

³⁵⁶ 216 Kleist lui-même considérait cette lettre comme une 'poésie Brockienne' ('Brockische Poesie'). Nous renvoyons ici à la précieuse introduction d'A. Sauer, éditeur des oeuvres de Kleist : *Ewald von Kleist's Werke. 1. Theil. Gedichte. Seneca. Prosaische Schriften*, op. cit., p. 135-170.

Ihr hohen Gewölbe voll Laub und dunkler schlafender Lüfte!
Die Ihr oft einsamen Dichtern der Zukunft Fürhang zerrissen,
Oft ihnen des heitern Olympos azurne Thoren eröffnet
Und Helden und Götter gezeigt, empfängt mich, füllet die Seele
Mit holder Wehmuth und Ruh'! O, daß mein Lebensbach endlich
Von Klippen, da er entsprang, in Euren Gründen verflösse!
Führt mich in Gängen voll Nacht zum glänzenden Throne der Tugend,
Der um sich die Schatten erhellt. Lehrt mich, den Widerhall reizen
Zum Ruhm der verjüngten Natur. Und Ihr, Ihr lachenden Wiesen!
Ihr Labyrinth der Bäche, bethaute Thäler voll Rosen!
Ich will die Wollust in mich mit Eurem Balsamhauch ziehen,
Und wenn Aurora Euch weckt, mit ihren Strahlen sie trinken;
Gestreckt im Schatten, will ich in güldne Saiten die Freude,
Die in Euch wohnt, besingen. Reizt und begeistert die Sinnen,
Daß meine Töne die Gegend wie Zephyrs Lispeln erfüllen
Und wie die rieselnden Bäche!
Auf rosenfarnem Gewölke, bekränzt mit Tulpen und Veilchen,
Sank jüngst der Frühling vom Himmel. [...]³⁵⁸

L'invocation à la nature fait place à l'apparition du printemps qui, telle une divinité, descend du ciel. Toutefois, cette apostrophe initiale, dont semble s'inspirer Schiller dans son poème 'Der Spaziergang' (1795)³⁵⁹, ne mène pas uniquement, comme c'est le cas chez Brockes, à une louange du Créateur. Dans la dernière strophe du poème, conçue comme le pendant de la première³⁶⁰, l'éloge de Dieu, dépourvu de toute finalité didactique, s'apparente davantage à une profession de foi conventionnelle³⁶¹ :

[...]

Grünt nun, Ihr holden Gefilde! Ihr Wiesen und Schlösser von Laube!

³⁵⁷ 217 'Ich will ein Gebet an den Frühling machen, daß er sich bald unsern Grenzen nahe' (ibid. p. 135). Le fragment d'un poème à la gloire de Dieu, datant de novembre 1745, comprenait déjà cinq strophes consacrées au printemps.

³⁵⁸ 218 Ibid., p. 173-174, vers 1-19.

³⁵⁹ 219 Rappelons simplement les premiers vers de ce poème : 'Sei mir gegrüßt, mein Berg mit dem rötlich strahlenden Gipfel! Sei mir, Sonne, gegrüßt, die ihn so lieblich bescheint! Dich auch grüß ich, belebte Flur, euch, säuselnde Linden, Und den fröhlichen Chor, der auf den Ästen sich wiegt, Ruhige Bläue, dich auch, die unermeßlich sich ausgießt Um das braune Gebirg, über den grünenden Wald, Auch um mich, der endlich entflohn des Zimmers Gefängnis Und dem engen Gespräch freudig sich rettet zu dir. [...] Frei empfängt mich die Wiese mit weithin verbreitetem Teppich [...] Mich umfängt ambrosische Nacht; in duftende Kühlung Nimmt ein prächtiges Dach schattender Buchen mich ein [...]'. (in : F. Schiller, *Sämtliche Werke*, op. cit., vol. 1, p. 228-229) Le poète commence par saluer joyeusement la nature où il découvre, hors de la 'prison' de sa chambre, une liberté salutaire. Comme dans le poème de Kleist, c'est une nature protectrice et maternelle qui l'accueille ('mein Berg', 'um mich', 'mich umfängt', 'schattende Buchen' ...).

³⁶⁰ 220 Plus précisément, les vers 450-452 font écho aux premiers vers ('Grünt nun, Ihr holden Gefilde! Ihr Wiesen und Schlösser vom Laube! / [...] Ihr Wohnungen süßer Entzückung', 'Ihr hohen Gewölbe voll Laub [...]', les vers 453-454 aux vers 5 et 6 ('Mir wehe Zephyr aus Euch durch Blumen und Hecken noch öfter / Ruh' und Erquickung ins Herz' / [...] füllet die Seele / Mit holder Wehmuth und Ruh!').

Grünt, seid die Freude des Volks! Dient meiner Unschuld hinfüro
Zum Schirm, wenn Bosheit und Stolz aus Schlössern und Städten mich treiben!
Mir wehe Zephyr aus Euch durch Blumen und Hecken noch öfter
Ruh' und Erquickung ins Herz! Laßt mich in Euren Revieren
Den Herrn und Vater der Welt, der Segen über Euch breitet,
Im Strahlenkreise der Sonnen, im Thau und träufelnden Wolken,
Noch ferner auf Flügeln der Winde mit Augen des Geistes erblicken
Und melden voll heiliger Regung sein Lob antwortenden Sternen!
Und wenn nach seinem Geheiß mein Ziel des Lebens herannaht,
Denn sey mir endlich in euch die letzte Ruhe verstattet³⁶².

Au souhait initial d'être 'reçu' au sein de la nature répond celui d'y finir ses jours. La présence du moi lyrique, dans le premier comme dans le dernier vers ('Empfangt mich' / 'sey mir endlich in euch die letzte Ruhe verstattet'), est ici tout à fait significative³⁶³. L'observation minutieuse de la nature, qui, chez Brockes, visait à démontrer l'omniprésence de Dieu, cède le pas à une représentation plus subjective. En contemplant la nature, le poète ne cherche plus seulement à étayer sa foi, mais encore à projeter en elle ses états d'âme. En citadin conscient des vices des 'châteaux' et des 'villes' ('wenn Bosheit und Stolz aus Schlössern und Städten mich treiben'), il aspire à retrouver au sein d'un havre protecteur³⁶⁴ ('Dient meiner Unschuld hinfüro / Zum Schirm') un apaisement ('Ruh', 'Erquickung') et une pureté originelle ('Führt mich in Gängen voll Nacht zum glänzenden Throne der Tugend'). À l'instar de Haller, Kleist brosse ainsi un tableau idyllique de la vie paysanne³⁶⁵, qui contraste violemment avec ces 'geôles dorées' que sont les villes³⁶⁶.

Certes, la présence d'un *topos* emprunté à la poésie pastorale (l'opposition traditionnelle de la ville et de la campagne) nous incite à nuancer l'originalité et la sincérité du sentiment exprimé par Kleist dans le poème 'Der Frühling', influencé également, rappelons-le, par la poésie de la nature anglaise (notamment par J. Thomson)³⁶⁷.

Toutefois, chez Kleist, le lecteur est invité non plus à méditer sur les vertus d'une

³⁶¹ 221 H. C. Buch parle à juste titre d'un *topos* exempt de cette justification téléologique propre à Brockes : '[...] erhalten hat sich lediglich das zum Topos verfestigte Lob Gottes, allerdings ohne die teleologische Begründung, das 'Nützlichkeitsdenken' von Brockes.' (H. C. Buch, op. cit., p. 120)

³⁶² 222 E. v. Kleist, op. cit., p. 205-206, vers 450-460.

³⁶³ 223 Dans la version de 1756, l'affirmation du moi lyrique est soulignée par la reprise anaphorique, au second vers, de l'injonction initiale ('Empfang mich, schattichter Hain, voll hoher grüner Gewölbe! / Empfang mich! [...]'), in : op. cit., p. 206, vers 1-2).

³⁶⁴ 224 Les frondaisons voûtées ('Ihr hohen Gewölbe voll Laub', v. 2 ; 'ihr Wiesen und Schlösser vom Laube', vers 450) soulignent cet aspect protecteur et presque maternel.

³⁶⁵ 225 Cf. essentiellement les vers 138-199 (in : *ibid.*, p. 182 sq.).

³⁶⁶ 226 '[...] Und Ihr, Ihr Bilder des Frühlings, / Ihr blühenden Schönen, flieht jetzt den Athem-raubenden Aushauch / Von güldnen Kerkern der Städte! [...]' (in : *ibid.*, p. 177, vers 68-70).

existence naturelle, mais à s'abandonner à l'ivresse salutaire de 'mille scènes colorées' :

[...]

Ihr, deren zweifelhaft Leben gleich trüben Tages des Winters
Ohn' Licht und Freude verfließt, die Ihr in Höhlen des Elends
Die finstere Stunden verseufzt, betrachtet die Jugend des Jahres!
Dreht jetzt die Augen umher, laßt tausendfarbichte Szenen
Die schwarzen Bilder verfärben! Es mag die niedrige Ruhmsucht,
Die schwache Rachgier, der Geiz und seufzender Blutdurst sich härmen;
Ihr seid zur Freude geschaffen, der Schmerz schimpft Tugend und Unschuld.
Saugt Lust und Anmuth in Euch! Schaut her, sie gleitet im Luftkreis
Und grünt und rieselt im Thal. [...]

[...] Kommt, kommt in winkende Felder

Kommt, überlasset dem Zephyr die kleinen Wellen der Locken,
Seht Euch in Seen und Bächen, gleich jungen Blumen des Ufers!
Pflückt Morgentulpen voll Thau und ziert den wallenden Busen!

[...] ³⁶⁸.

Il ne s'agit plus de décrire une nature observée à la loupe, mais de donner libre cours aux sentiments qu'elle provoque en nous. En se contemplant lui-même dans le 'miroir' de la nature et en s'identifiant à ses éléments ('Seht euch in Seen und Bächen, gleich jungen Blumen des Ufers'), l'individu cesse d'être un observateur extérieur, qui se contenterait de la vénérer à distance. Comme l'affirme H. C. Buch, la nature apparaît alors comme une surface de 'projection de vœux et de tonalités subjectifs' ³⁶⁹, sans perdre pour autant de sa réalité 'objective'.

De fait, le poème 'Der Frühling', qui rompt avec une représentation humanisée et idéale, se caractérise en effet par une alternance étonnante de scènes idylliques et de passages plus réalistes, voire apocalyptiques, reflet, selon les termes de Schiller, de 'l'image préoccupante du siècle' ³⁷⁰. Ainsi, la description de la vie champêtre est brutalement interrompue par l'évocation de la guerre dévastatrice ³⁷¹. De même, le souhait du poète de

³⁶⁷ 227 Nous retrouvons cette influence non seulement dans le domaine de la poésie, mais également dans celui de la musique, comme en témoignent, par exemple, les *Jahreszeiten* (1801) de Haydn, dont le livret (composé par van Swicken) s'appuie aussi sur le poème de J. Thomson 'The Seasons' (1728). 228 In : op. cit., p. 177, vers 60-73.

³⁶⁸ 229 'Die Natur wird zur Projektion subjektiver Wünsche und Stimmungen, ohne deshalb ihren objektiven Realitätscharakter ganz zu verlieren [...].', in : H. C. Buch, op. cit., p. 138.

³⁶⁹ 230 'Aber, hat ihn [Kleist] sein Dichtungstrieb aus dem einengenden Kreis der Verhältnisse heraus in die geistreiche Einsamkeit der Natur geführt, so verfolgt ihn auch noch bis hierher das ängstliche Bild des Zeitalters und leider auch seine Fesseln.', in : F. Schiller, 'Über naive und sentimentalische Dichtung' (1796), in : F. S., *Werke in drei Bänden*, op. cit., vol. 2, p. 570.

³⁷⁰ 231 Cf. les vers 109-137, p. 180 sq. ([...] Allein, der frässige Krieg, von Zähne-bleckendem Hunger / Und wilden Schaaren begleitet, verheeret oft Arbeit und Hoffnung. [...]). Le poète fait ici référence aux guerres de Silésie (1740-1742 et 1744-1745).

³⁷¹

'vivre pour lui-même' au sein de 'champs amènes'³⁷² auprès de sa bien-aimée et de ses amis reste, dans la mesure où il ne peut être réalisé, un 'rêve agréable' auquel le poète est brusquement arraché. De même, l'apparition du printemps s'accompagne d'une pluie qui se mue en un véritable déluge apocalyptique³⁷³. Cette oscillation permanente entre des 'scènes colorées' et de 'noires images'³⁷⁴ détermine la structure du poème, comme l'indique H. C. Buch :

Es handelt sich hier nicht um zufällige Episoden, sondern um eine rhythmische Grundstruktur, die für Kleists gesamtes Werk bestimmend ist: ein periodisches Schwanken zwischen hochgestimmter Freude und Schrecken - man könnte von 'gestörten Idyllen' sprechen³⁷⁵.

Cette alternance rythmique, que l'on retrouve dans d'autres poèmes de Kleist³⁷⁶, s'exprime par des contrastes de couleurs ou de lumières dont le poète use comme autant de métaphores de ses états d'âme³⁷⁷. Ainsi, avant de rejoindre, au sein de la nature, le 'trône éclatant de la vertu éclaircissant les ombres autour de lui', le poète emprunte des 'chemins plein de nuit'³⁷⁸. Les 'scènes colorées' qu'il nous invite à contempler comprennent toujours des zones d'ombre qui assombrissent le tableau, comme par exemple dans ce passage que nous avons cité plus haut et qui présente une vue panoramique³⁷⁹. Les personnifications employées par le poète ('lächelt', 'trauert im Flor') traduisent une ambivalence inhérente à sa personnalité. E. v. Kleist semble ainsi devoir repousser sans cesse l'assaut de ces 'images noires' qui entravent son imagination

³⁷² 232 Cf. les vers 212 sq., p. 187 sq. ([...] Ach wär' auch mir es vergönnt, in Euch, Ihr holden Gefilde, / Bestürmter Tugenden Häfen, Ihr stillen Häuser des Friedens, / Gestreckt in wankende Schatten, am Ufer schwatzhafter Bäche / Hinfort mir selber zu leben, und Leid und niedrige Sorgen / Vorüberrauschender Luft einst zuzustreuen! [...] Doch wie, erwach ich vom Schlaf? Wo sind die himmlischen Bilder? Welch ein anmuthiger Traum betrog die wachenden Sinnen? [...]).

³⁷³ 233 Cf. les vers 19-44, p. 174-176 : '[...] Aus seinen Busen ergoß sich / Die Milch der Erden in Strömen. Schnell glitt von murmelnden Klippen / Der Schnee in Bergen herab; des Winters Gräber, die Flüsse, / Worin Felshügel von Eis mit hohlem Getöse sich stießen, / Empfangen ihn, blähten sich auf voll ungeduldiger Hoffnung / Durchrißen nagend die Dämme, verschlangen frässig das Ufer / Wald, Feld und Wiese ward Meer. [...]).

³⁷⁴ 234 Cf. supra : p. 110 (vers 63-64).

³⁷⁵ 235 H. C. Buch, *op. cit.*, p. 133. L'expression 'gestörte Idyllen' fait référence à la thèse de Jens Tismar (cf. note 40, p. 292).

³⁷⁶ 236 Cf. notamment le poème 'Sehnsucht nach Ruhe' (1744), où l'évocation de la guerre vient à nouveau rompre l'harmonie initiale (in : *Ewald von Kleist's Werke*, *op. cit.*, p. 41sq., vers 19-24).

³⁷⁷ 237 Comme le précise H. C. Buch (p. 133), les vers 60-64 (cf. supra p. 110) illustrent parfaitement cet emploi métaphorique de la couleur et de la lumière ('gleich trüben Tages', 'Ohn' Licht und Freude', 'in Höhlen des Elends', 'die finstere Stunden', 'tausendfarbichte Scenen', 'die schwarzen Bilder', 'verfärben').

³⁷⁸ 238 Cf. supra : p. 108 (vers 8-9).

³⁷⁹ 239 Cf. supra : p. 90-91 (vers 74-101, p. 178-180). 240 In : *op. cit.*, p. 182, vers 138-140.

créatrice, comme par exemple lorsque des images de guerre s'impose à son esprit :

[...]

Wohin verführt mich der Schmerz! Weicht, weicht Ihr traurigen Bilder,
Kom, Muse, laß uns die Wohnung und häusliche Wirthschaft des Landmanns
Und Viehzucht und Gärten betrachten! [...]

[...] ³⁸⁰.

Ces brusques changements de ton, associés au jeu symbolique des couleurs déterminent si profondément la structure du poème qu'on ne peut les interpréter comme de simples tournures rhétoriques. Ils sont en réalité l'expression d'une mélancolie pathologique dont E. v. Kleist fait souvent état dans ses lettres ³⁸¹ et dont il disait qu'elle était 'sa muse' ³⁸². En lui offrant des éléments aussi divers que contrastés, la nature permet au poète de projeter cette affection à laquelle il semble naturellement prédisposé.

2. 2. 4. Bilan et prolongements

- Le rôle de la 'vue-cadre'

L'utilisation de la 'vue-cadre' (*Rahmenschau*), telle qu'elle est exposée dans le poème de Brockes 'Bewährtes Mittel für die Augen', répond à la première exigence du paysage littéraire, la mise en perspective d'une partie de la nature. Les inventaires des poètes baroques sont remplacés par un assemblage de 'tableaux', organisés en fonction du regard du spectateur. Le vertige que ce dernier peut éprouver lorsqu'il découvre 'd'un coup' la nature dans toute sa diversité semble ainsi parfaitement maîtrisé.

L'influence du rationalisme des Lumières sur la représentation de l'espace en littérature se mesure encore, mais dans un contexte bien différent, au début du XIX^e siècle. Ce mode de perception qu'est la 'vue-cadre' sera repris par exemple par E. T. A. Hoffmann dans l'un de ses derniers récits *Des Vettters Eckfenster*, paru en 1822. Le personnage principal, cousin du narrateur, est un infirme reclus dont le seul plaisir est de contempler, de sa fenêtre donnant sur la place du marché, la foule bigarrée des marchands et des passants. Invité à se joindre à lui, le narrateur trouve le spectacle certes divertissant, mais aussi 'lassant' et susceptible même de provoquer un léger 'vertige' :

Der Anblick war in der Tat seltsam und überraschend. Der ganze Markt schien

380

³⁸¹ 241 Kleist note par exemple, dans une lettre du 31 janvier 1748 : '[...] ich bin 2 Tage lang melancholisch gewesen und habe nichts als Gräber und Leichen gesehen.' (in : *Ewald von Kleist's Werke*, op. cit., vol. 2, p. 100). Cf. également p. 85 ('[...] denn ich war, wie sehr oft, verdammt hypochondre; doch ward mein Gemüth zielich aufgeheitert; nur das Ungewitter im Leibe hörte nicht auf.') et p. 311 ('Das Schwalbacher und Eger Wasser soll besonders vor die hypochondrie gut sein, welches doch eigentlich meine Krankheit ist, ob sie gleich schon so zugenommen hat, daß es mehr melancholie geworden.'). 242 'Ich glaube, daß die Melancholie meine Muse ist.', in : *ibid.*, p. 81.

³⁸² 243 E. T. A. Hoffmann, *Des Vettters Eckfenster*, in : *Späte Werke*, Munich 1979, p. 599.

eine einzige, dicht zusammengedrängte Volksmasse [...]. Die verschiedensten Farben glänzten im Sonnenschein und zwar in ganz kleinen Flecken; auf mich machte dies den Eindruck eines großen, vom Winde bewegten, hin und her wogenden Tulpenbeets und ich mußte mir gestehen, daß der Anblick zwar recht artig, aber auf die Länge ermüdend sei, ja wohl gar aufgereizten Personen einen kleinen Schwindel verursachen könne der dem nicht unangenehmen Delirieren des nahenden Traums gliche; darin suchte ich das Vergnügen, das das Eckfenster dem Vetter gewährte, und äußerte ihm dieses ganz unverhohlen³⁸³.

La description 'impressionniste' du marché ('die verschiedensten Farben glänzten [...] in ganz kleinen Flecken') fait rapidement place à l'analyse rationnelle du narrateur, qui compare l'étourdissement éprouvé à un état de semi-conscience ('dem nicht unangenehmen Delirieren des nahenden Traums'). Déplorant l'absence chez son jeune parent d'une réelle 'capacité visuelle'³⁸⁴, le cousin cherche alors à l'initier à l'art de voir :

Jener Markt bietet dir nichts dar, als den Anblick eines scheckichten, sinnverwirrenden Gewühls des in bedeutungsloser Tätigkeit bewegten Volks. Hoho, mein Freund! mir entwickelt sich daraus die mannigfachste Szenerie des bürgerlichen Lebens, und mein Geist, ein wackerer Callot, oder moderner Chodowecki, entwirft eine Skizze nach der anderen, deren Umrisse oft keck genug sind³⁸⁵.

Le narrateur apprend ainsi à ne pas se laisser dérouter par le spectacle confus de la foule animée et à dégager de cet ensemble indistinct différents 'croquis', qui apparaissent l'un après l'autre dans le champ d'une lunette. C'est le principe de la 'vue-cadre' qui lui est ici inculqué. Le marché cesse d'être perçu dans son ensemble comme une masse informe, simplement animée par un mouvement de va-et-vient, et offre au regard du spectateur une série de petites 'scènes' décrites et commentées tour à tour par le narrateur et son cousin³⁸⁶.

Hoffmann semble donc reprendre ici un schéma de perception rationnel propre au XVIIIe siècle, en l'appliquant non plus à la description d'un morceau de nature, mais à celle d'une scène urbaine. Ses intentions sont toutefois bien différentes de celles de Brockes, désireux de 'voir raisonnablement' la nature pour mieux découvrir son ordonnance divine. Le mode de perception auquel recourent les personnages dans le texte de Hoffmann est dicté par un principe de création cher à l'auteur et qui consiste, 'à la

383

³⁸⁴ 244 'Vetter, Vetter! nun sehe ich wohl, daß auch nicht das kleinste Fünkchen von Schriftstellertalent in dir glüht. Das erste Erfordernis dazu fehlt dir [...]; nämlich ein Auge, welches wirklich schaut.' in : *ibid.*, p. 600 (termes soulignés par nous).

³⁸⁵ 245 *Ibid.*

³⁸⁶ 246 Cette alternance de descriptions (image) et de commentaires (discours) rappelle par ailleurs les représentations emblématiques traditionnelles. L'explication finale du cousin pourrait même faire office de *subscriptio* : 'Dieser Markt [...] ist auch jetzt ein treues Abbild des ewig wechselnden Lebens. Rege Tätigkeit, das Bedürfnis des Augenblicks trieb die Menschenmasse zusammen; in wenigen Augenblicken ist alles verödet, die Stimmen, welche im wirren Getöse durcheinanderströmten, sind verklungen, und jede verlassene Stelle spricht das schauerliche: 'Es war!' nur zu lebhaft aus.' (in : *ibid.*, p. 621). Le marché apparaît ainsi comme une allégorie de la 'vie éternellement inconstante'.

manière de Callot', à 'concentrer dans un petit espace une profusion d'objets'³⁸⁷. De plus, la perception rationnelle ne permet pas chez Hoffmann de saisir la réalité objective. Doué d'une imagination que même la maladie n'a pu freiner³⁸⁸, le cousin du narrateur ne fait que broder sur les personnages et les faits observés. La contemplation de ces 'scènes de la vie bourgeoise' sert avant tout de tremplin à l'imagination. Le recours à la 'vue-cadre' devient ainsi la pièce maîtresse du jeu qui s'instaure, dans ce texte comme dans de nombreux récits fantastiques de Hoffmann, entre le réel et l'imaginaire. Nous reviendrons plus loin sur ce mode de perception 'encadrée', lorsque nous étudierons le motif de la fenêtre dans le roman de J. v. Eichendorff *Ahnung und Gegenwart*³⁸⁹.

- La question de l'unité de la représentation

La fragmentation de la représentation en différents 'tableaux' successifs pose le problème de son unité. Dans son essai *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*, Bodmer met le poète en garde contre la décomposition systématique de 'grands' objets :

Es giebt Figuren, da das Auge zween Drittel von der Fläche auffassen kan, aber weil das Gesicht auf solchen Cörpern in verschiedenen Winckeln brechen muß, so nimmt es nicht ein einförmiges Bild davon ein, sondern verschiedene Bilder von einer Art. Wenn dem Auge oder der Einbildungskraft etwas als groß vorkommen soll, so muß sich ihm das Mannigfaltige darinnen verbergen. [...] Denn weil alle Dinge aus vielen Theilen bestehen, so würden sie für ein Auge oder einen Geist, der sie alle stückweise sehen und fassen möchte, nichts Grosses behalten. Dieses lehret uns demnach, wie ein Poet auch in denen Sachen selbst etwas Grosses finden, oder ihnen den Schein des Grossen mitteilen könne, welche an sich selber mannigfaltig zusammengesetzt sind, wenn er sie nemlich als gantze Körper betrachtet, und von einem grössern Ganzen, dessen Theile sie sind, durch die Verbergung dieser Theile absondert³⁹⁰.

Si un objet composé de nombreux éléments est perçu ou représenté 'pièce par pièce' ('stückweise'), son effet n'aura rien de 'grand'. C'est en le considérant 'dans son ensemble' ('als gantze Körper') que le poète lui trouvera quelque grandeur ou tout au moins lui en donnera l'apparence.

³⁸⁷ 247 Nous nous référons ici au texte programmatique que Hoffmann consacra à J. Callot, graveur et peintre français (1592-1635), et qui ouvre le premier volume des *Fantasie- und Nachtstücke* : 'Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den blick zu verwirren, nebeneinander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet.' (in : *Fantasie- und Nachtstücke*, Darmstadt 1979, p. 12).

³⁸⁸ 248 '[...] die schwerste Krankheit vermochte nicht den raschen Rädergang der Phantasie zu hemmen, der in seinem Innern fortarbeitete, stets Neues une Neues erzeugend.' (E. T. A. Hoffmann, *Des Veters Eckfenster*, op. cit., p. 597).

³⁸⁹ 249 Cf. infra : 4. 3., p. 227 sq.

³⁹⁰ 250 J. J. Bodmer, op. cit., p. 218. 251 G. E. Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, op. cit., p. 110-111.

Nous rappellerons également que, selon Lessing, la décomposition d'un objet en ses différentes parties, préjudiciable à l'unité de l'ensemble, est nécessairement le lot du poète et non celui du peintre :

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile, und endlich das Ganze. [...] Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedemnoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdecken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!³⁹¹

Parce qu'elle présente les différentes parties d'un même objet non pas simultanément ('mit einmal'), mais successivement ('nach und nach'), la représentation du poète pêche essentiellement par son manque d'unité. C'est précisément en s'appuyant sur le poème de Haller 'Die Alpen' que l'auteur démontre l'incapacité de la description poétique à représenter, selon le mode 'consécutif' du discours, des corps qui coexistent dans l'espace³⁹².

Toutefois, Lessing nuance quelque peu cette condamnation de la poésie descriptive lorsqu'il évoque, pour finir, le poème de E. v. Kleist 'Der Frühling'. Il affirme en effet que si le poète avait eu le temps de mettre à profit ses réflexions sur les différents moyens de concilier sa représentation poétique avec 'l'ordre naturel' de la vue, il aurait opté non plus pour une 'succession d'images sobrement entremêlées de sentiments', mais, à l'inverse, pour une 'suite de sentiments parcimonieusement entremêlés d'images'³⁹³. Autrement dit, seule l'expression de sentiments, prenant le pas sur la représentation, nécessairement successive, des images fragmentaires de la réalité sensible, permettrait de pallier les insuffisances d'une description poétique de la nature.

Nous parvenons ici à une étape essentielle dans notre réflexion sur la constitution du

³⁹¹

³⁹² 252 Cf. supra : 1. 2. 1., p. 37.

³⁹³ 253 'Von dem Herrn von Kleist kann ich versichern, daß er sich auf seinen Frühling das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Geratewohl, bald hier bald da gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und aufeinanderfolgen lassen wolle. [...] er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben.', in : G. E. Lessing, op. cit., p. 115 (termes soulignés par nous).

paysage en littérature. L'analyse de Lessing nous conduit en effet à nous interroger sur la nature de cette unité constitutive du paysage. Nous ne pouvons encore, à ce stade de notre étude, définir précisément ce qu'il faut entendre par ce concept. Nous retiendrons simplement, avec Lessing, que l'abandon d'une reproduction purement mimétique de la nature, au profit de l'expression du sentiment qu'inspire sa contemplation, semble être le gage de cette unité qui fait encore défaut à la poésie descriptive du début du XVIII^e siècle.

Certes, nous avons pu constater qu'elle n'était pas étrangère à l'expression d'un authentique sentiment de la nature. Les poèmes de Brockes notamment traduisent une émotion teintée de piétisme, comme en témoignent à la fois l'emploi fréquent du verbe 'rühren' et le soin apporté à la description des mouvements de son âme. La mise en relation de l'individu et de la nature par la médiation de l'âme donne ainsi à ce sentiment de la nature auquel les poètes baroques n'osaient encore s'abandonner une impulsion déterminante. Peu à peu, le poète ne se contente plus de simples apostrophes rhétoriques, mais cherche à décrire réellement le sentiment que lui procure la contemplation de la nature.

Cependant, cette nouvelle émotion esthétique reste subordonnée, la plupart du temps, à une réflexion théologique. Ainsi, l'expression de sentiments ne l'emporte que très rarement sur l'observation scientifique de la nature, principalement destinée à apporter la preuve de la tout-puissance de Dieu.

L'effacement progressif de l'arrière-plan théologique au cours du XVIII^e siècle permet toutefois d'évoquer plus librement les effets produits par la nature sur l'âme du spectateur. Chez E. v. Kleist notamment, et sous l'influence du sensualisme anglais, la contemplation du monde sensible suscite non plus une simple déférence, mais un véritable épanchement, caractérisé par une oscillation constate entre deux sentiments extrêmes. Nous avons ici affaire à une poésie de la nature 'sentimentale' au sens où l'entend Schiller³⁹⁴. En privilégiant l'expression de ses sentiments, Kleist parvient à amoindrir cette distance rationnelle qui est encore maintenue dans la poésie descriptive du XVIII^e siècle³⁹⁵ entre la nature et le spectateur. Mais cette distance ne s'efface pas totalement, puisque c'est encore la réflexion, soulignée par une opposition récurrente entre le bonheur idyllique d'une existence naturelle et les affres de la vie moderne, et non le sentiment³⁹⁶ qui sous-tend la représentation de la nature dans le poème 'Der Frühling'.

Caractérisée par la double mise en oeuvre d'un nouvel art de voir et d'une 'dynamique verbale', la 'poésie de la nature' du début du XVIII^e siècle jette les fondements de la représentation du paysage en littérature. Reste la question de son unité, à laquelle Lessing, anticipant sur l'analyse de la 'poésie paysagiste' (*poetische*

³⁹⁴ 254 Rappelons que, pour Schiller, le poète 'sentimental' est celui qui cherche délibérément à recréer l'unité perdue avec la nature et qui nous touche par des représentations 'idéales' de notre plus haute perfection (cf. F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., notamment p. 560).

³⁹⁵ 255 Schiller regrette notamment, à propos des 'tableaux' de Haller, que la raison prenne trop souvent le pas sur l'émotion et il reproche au poète de chercher plus à 'instruire' qu'à 'représenter' ('Nur überwiegt überall zu sehr der Begriff in seinen Gemälden, so wie sie in ihm selbst der Verstand über die Empfindung den Meister spielt. Daher lehrt er durchgängig mehr, als er darstellt, und stellt durchgängig mit mehr kräftigen als lieblichen Zügen dar.', in : *ibid.*, p. 570).

Landschaftsmalerei) que proposera Jean Paul dans son ouvrage *Vorschule der Ästhetik* (1804)³⁹⁷, tente d'apporter une première réponse. La pertinence du jugement que porte Lessing sur le poème de E. v. Kleist semble être confirmée par l'émergence, dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, d'une poésie plus subjective, plus 'intérieure', et qui trouve dans les oeuvres de F. G. Klopstock son expression la plus accomplie.

³⁹⁶ 256 Schiller juge ainsi que chez E. v. Kleist, la réflexion nuit même à 'l'oeuvre de l'émotion' : 'Ist sein Herz gleich feurig, seine Phantasie gleich energisch genug, die toten Gebilde des Verstandes durch die Darstellung zu beseelen, so entsellt der kalte Gedanke ebensooft wieder die lebendige Schöpfung der Dichtungskraft, und die Reflexion stört das geheime Werk der Empfindung' (ibid., p. 570-571). Cf. également à ce propos le commentaire de A. Langen : 'Man wird nach alledem im ganzen sagen dürfen, daß die Landschaftsschilderung der Aufklärungszeit vorwiegend statischer Natur ist. Mensch und Landschaft sind noch vorsubjektivistisch geschieden, engere seelenhafte Beziehungen fehlen zwar nicht ganz, aber noch nicht wird die Landschaft zum Ausdrucksträger, es fehlt also auch noch die in der Stimmungslandschaft des Subjektivismus so wichtige Übertragung der seelischen Dynamik auf die Natur.' (in : op. cit., p. 125).

³⁹⁷ 257 Cf. infra : 4. 1. 1., p. 161 sq.

3. L'ÉMERGENCE DU PAYSAGE EN LITTÉRATURE (F. G. Klopstock, J. W. v. Goethe, W. Heinse)

Si nous avons jugé utile de présenter assez longuement, dans le chapitre précédent, les réflexions de Bodmer et de Breitinger sur la représentation du 'possible' en littérature, c'est parce qu'elles nous ont semblé nécessaires à la compréhension du bouleversement qui s'opère, dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, dans la littérature allemande. En introduisant notamment le concept du 'merveilleux', les théoriciens suisses ont en effet souligné, pour la première fois, le rôle prépondérant de l'imagination dans le processus de création poétique, caractérisé en ces termes :

[...] denn was ist Dichten anders, als sich in der Phantasie neue Begriffe und Vorstellungen formieren, deren Originale nicht in der gegenwärtigen Welt der würrklichen Dinge, sondern in irgend einem andern möglichen Welt-Gebäude zu suchen sind³⁹⁸.

Cette nouvelle définition de la représentation poétique, autorisée à s'écarter du modèle qu'offre la réalité sensible, infléchit la théorie de la *mimesis* qu'avait défendue Gottsched. En s'attachant à représenter le 'possible' sous une forme 'apparemment réelle', le poète s'apparente plus à un 'créateur'³⁹⁹ qu'à un simple 'copiste' de la nature.

³⁹⁸ p. 59-60.

C'est tout d'abord chez F. G. Klopstock que l'on trouve une première application de cette nouvelle conception de la création poétique. Nous commencerons donc par étudier les nouvelles formes de représentation de la nature dans l'oeuvre de ce dernier, déterminée par la découverte d'une 'langue' du coeur. Nous prolongerons ensuite notre réflexion par la présentation de deux textes fondateurs du paysage littéraire, le roman de J. W. v. Goethe *Die Leiden des jungen Werther* (1774) et le récit de W. Heinse *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787). La conquête spirituelle de la nature, amorcée par Klopstock, donne progressivement naissance au paysage tel que nous l'avons défini plus haut, c'est-à-dire à une image fragmentaire du monde sensible non seulement recomposée par le regard du spectateur, mais également intimement associée aux mouvements de son âme.

3. 1. L'hymne à la nature chez F. G. Klopstock

3. 1. 1. Le 'coeur, maître des images'

Dans le poème 'An Freund und Feind' (1781), où le caractère éphémère de l'existence est opposé aux valeurs immortelles de la poésie, Klopstock retrace la genèse de cette vaste épopée chrétienne à laquelle il doit sa renommée, *Der Messias*, achevée quelques années auparavant, en 1773. Le poète a ainsi l'occasion de rappeler le principe qui lui a servi de guide :

[...]

Bis zu der Schwermuth wurd' ich ernst, vertiefte mich
In den Zweck, in des Helden Würd', in den Grundton,
Den Verhalt, den Gang, strebte, geführt von der Seelenkunde,
Zu ergründen: Was des Gedichts Schönheit sey?

[...]

Strenges Gesetz grub ich mir ein in Erzt: Erst müsse das Herz
Herrscher der Bilder seyn [...]

[...] ⁴⁰⁰.

Le précepte qu'énonce ici Klopstock, qui choisit le 'coeur' comme 'maître des images', vaut non seulement pour les différents chants du *Messias*, mais également pour l'ensemble de sa création poétique. Cette prédilection pour une 'langue' du coeur s'explique essentiellement par l'essor d'un courant littéraire étroitement lié au piétisme,

³⁹⁹ 2 [...] Und in dieser Absicht kömmt auch dem Dichter alleine der Nahme ποιητου, eines Schöpfers, zu, weil er nicht alleine durch seine Kunst unsichtbaren Dingen sichtbare Leiber mittheilet, sondern auch die Dinge, die nicht für die Sinnen sind, gleichsam erschaffet, das ist, aus dem Stande der Möglichkeit in den Stand der Wirklichkeit hinüberbringt, und ihnen also den Schein und den Nahmen des Wirklichen mittheilet.', in : *ibid.*, p. 60.

⁴⁰⁰ 3 F. G. Klopstock, *Werke*, éd. par G. J. Göschen, Leipzig 1798, vol. 2, p. 50.

Empfindsamkeit. Cette nouvelle culture du sentiment, répandue en Europe vers la moitié du XVIII^e siècle, ne consiste pas en un rejet systématique des valeurs morales de l'*Aufklärung*. La poésie, encore appréciée pour sa beauté éthique, conserve une finalité didactique. Simplement, c'est en représentant de bons sentiments et non de belles actions que le poète parvient à édifier son lecteur.

Ainsi, la représentation de la nature dans la poésie de l'*Empfindsamkeit* ne se distingue plus nécessairement par ses qualités mimétiques, mais par les sentiments qu'exprime le poète. Certes, ses prédécesseurs ne sont pas restés étrangers aux émotions suscitées par le spectacle de la nature. Toutefois, comme nous avons pu le constater précédemment, le maintien d'une distance rationnelle entre l'homme et la nature, caractéristique de l'*Aufklärung*, inhibent encore les sentiments éprouvés. Rappelons notamment que chez Brockes, l'éloge récurrent de Dieu, généralement adjoint, sous forme de maxime édifiante, aux descriptions minutieuses de la nature, permettait au poète de se préserver de toute 'invasion' brutale du sentiment.

Chez Klopstock, ce rempart rationnel semble être ébranlé par la force du sentiment. Dans le poème 'Die Frühlingsfeyer' (1759) par exemple, la contemplation de la nature printanière engendre spontanément la dévotion :

[...]

Ergeuß von neuem du, mein Auge,
Freudenthänen!
Du, meine Harfe
Preise den Herrn!
Umwunden wieder, mit Palmen
Ist meine Harf' umwunden! ich singe dem Herrn!
Hier steh ich. Rund um mich
Ist Alles Allmacht! und Wunder Alles!
Mit tiefer Ehrfurcht schau ich die Schöpfung an,
Denn Du!
Namenloser, Du!
Schufest sie!
[...] ⁴⁰¹.

L'omniprésence divine n'est plus le fruit d'une déduction rationnelle telle que l'enseignait Brockes, mais est ressentie spontanément par le poète qui donne libre cours à son enthousiasme. Cette évolution se traduit également par un changement prosodique, attesté dans ce passage par le recours non plus à une forme de versification traditionnelle, mais à des mètres libres.

L'expression du sentiment du divin semble désormais l'emporter sur une représentation mimétique de la nature qui visait à apporter la preuve de l'existence de Dieu, comme le relève G. Kaiser dans son étude sur les liens entre religion et poésie dans l'oeuvre de Klopstock :

Damit wandelt sich Klopstocks Richtung als Lyriker vom Preis Gottes in der Natur zum Preis der Natur in Gott: Vorrangig ist nicht mehr die Abbildung der

⁴⁰¹ 4 Ibid., vol. 1, p. 8 sq.

Natur, in der dann durch Vernunftschlüsse das Bild Gottes aufgedeckt wird; vordringlich ist die Aussage des Gefühls von Gott, in das die gesamte beseelt erlebte Natur mit einstimmt⁴⁰².

Il ne s'agit plus d'observer avec une minutie presque scientifique les phénomènes et éléments naturels, mais d'évoquer la 'spiritualisation' (*Beseelung*) d'une nature pénétrée par le divin.

Préférer le cœur à la raison, privilégier l'expression du sentiment au détriment de la représentation engendre un double bouleversement, à la fois perceptif et poétique. Tout d'abord, l'observateur appliqué, qui se gardait de se livrer sans retenue aux émotions que suscite en lui son 'objet d'étude', se mue en un spectateur enthousiaste, transporté par les sentiments qu'il éprouve au sein même de la nature. Cette adoption d'un nouveau point de vue est tout à fait manifeste dans le poème de Klopstock, 'Die Frühlingsfeyer', précédemment cité, où le poète affirme sa place au centre de la création, en usant d'une formule ('Hier steh ich. Rund um mich / Ist Alles Allmacht! [...]') qui rappelle celle qu'employa Luther au terme de son discours prononcé devant la Diète de Worms le 18 avril 1521 ('Hier steh ich, ich kann nicht anders')⁴⁰³. Le déictique spatial 'hier' placé en début de vers souligne avec force cette nouvelle prétention du moi lyrique qui, comme le souligne A. Koschorke, n'est plus simplement mis en scène comme un observateur extérieur, qui se contenterait de commenter, après coup, le spectacle qui s'offre à lui :

Es wird kein Auftritt auf dem Schauplatz der Unendlichkeit mehr inszeniert, sondern das lyrische Ich ist schon immer in seiner perspektivischen Mitte. Klopstocks 'Hier steh ich' manifestiert diesen Anspruch auf Unmittelbarkeit, auf poetische Authentizität des Augenblicks, auf Suspendierung eines jeden vorbereitenden, nachbereitenden, einschließenden Diskurses⁴⁰⁴.

La présence d'un discours rationnel, laudatif ou édifiant dans la poésie de la nature du début du XVIIIe siècle s'efface au profit d'un rapport immédiat, spontané et authentique entre le moi lyrique et la nature. Nous verrons toutefois si, chez Klopstock, cette mise en relation s'effectue véritablement sans médiation aucune.

La prétention du poète à une présence au sein même de la nature apparaît également dans le poème 'Dem Allgegenwärtigen' (1758) :

[...]
Ich hebe mein Aug' auf, und seh,
Und siehe der Herr ist überall!
Sonnen, euch, und o Erden, euch Monde der Erden,
Erfüllet, rings um mich, des Unendlichen Gegenwart!
[...]
Hier steh ich Erde! was ist mein Leib,
Gegen diese selbst den Engeln unzählbare Welten,

⁴⁰² 5 G. Kaiser, *Klopstock Religion und Dichtung*, Gütersloh 1963, p. 287.

⁴⁰³ 6 Ces paroles de défi, qui ne sont données que dans très anciennes sources (notamment dans des textes imprimés à Wittenberg en 1521), sont rappelées par une plaque commémorative située à l'extérieur de la cathédrale de Worms.

⁴⁰⁴ 7 A. Koschorke, *op. cit.*, p. 135.

Was sind diese selbst den Engeln unzählbare Welten,
Gegen meine Seele!

[...]

Augenblicke deiner Erbarmungen,
O Vater, sinds, wenn du das himmelvolle Gefühl
Deiner Allgegenwart
Mir in die Seele strömt.

[...] ⁴⁰⁵.

L'apostrophe ajoutée ici par le poète ('Erde!') donne à son exigence l'allure d'un véritable défi. Lorsqu'elle ressent l'omniprésence de Dieu, l'âme du poète acquiert une grandeur à laquelle ne saurait se mesurer l'infinité des mondes. Cette élévation lui permet alors de conquérir sa place au sein de l'univers.

Mais il y a plus : l'expression de cette conquête spirituelle implique également un autre bouleversement, celui de la langue poétique. La description de l'orage dans le poème de Klopstock 'Die Frühlingsfeyer', comparée à celle que l'on trouve dans le poème de Brockes 'Die auf ein starckes Ungewitter erfolgte Stille' ⁴⁰⁶, permet d'illustrer le renouveau qui s'opère avec la poésie de l'*Empfindsamkeit*. La 'dynamique verbale' que cherchait à suggérer Brockes, comme on l'a vu, en multipliant les verbes de mouvement et en variant les mètres gagne en intensité dans l'ode de Klopstock :

[...]

Lüfte, die um mich wehn, und sanfte Kühlung
Auf mein glühendes Angesicht hauchen,
Euch, wunderbare Lüfte,
Sandte der Herr! der Unendliche!
Aber jetzt werden sie still, kaum athmen sie.
Die Morgensonne wird schwül!
Wolken strömen herauf!
Sichtbar ist, der komt, der Ewige!
Nun schweben sie, rauschen sie, wirbeln die Winde!
Wie beugt sich der Wald! wie hebt sich der Strom!
Sichtbar, wie du es Sterblichen seyn kanst,
Ja, das bist du, sichtbar, Unendlicher!
Der Wald neigt sich, der Strom fliehet, und ich,
Falle nicht auf mein Angesicht?

[...] ⁴⁰⁷.

L'emploi de mètres libres, préférés ici aux alexandrins et aux iambes à quatre, cinq ou six accents de Brockes, accentue la dynamique créée par de nombreux verbes de mouvement ('strömen herauf', 'schweben', 'wirbeln', 'beugt sich', 'hebt sich', 'neigt sich', 'fliehet'). L'animation de la nature toute entière transporte le poète, invité lui aussi à

⁴⁰⁵ 8 F. G. Klopstock, op. cit., vol. 1, p. 148 sq.

⁴⁰⁶ 9 Cf. supra p. 95. Nous nous référons ici à l'analyse de G. Kaiser, op. cit., p. 296 sq.

⁴⁰⁷ 10 F. G. Klopstock, op. cit., p. 13 sq.

'tomber face contre terre' ('Der Wald neigt sich, der Strom fliehet, und ich / Falle nicht auf mein Angesicht?'). L'enjambement ('[...] und ich / Falle [...]') suggère non seulement, comme le note très justement G. Kaiser⁴⁰⁸, le prosternement du poète, mais également, par la mise en relief du pronom personnel en fin de vers, l'idée d'une correspondance entre la nature et le moi lyrique, correspondance exprimée encore sous forme d'hypothèse. L'ébranlement de la nature, traduit par le rythme saccadé des mètres irréguliers et des nombreuses césures, reflète ainsi celui du poète lui-même.

Ainsi, c'est dans un élan commun que le poète et la nature célèbrent l'apparition du Créateur :

[...]
Seht ihr den Zeugen des Nahen den zückenden Strahl?
Hört ihr Jehova's Donner?
Hört ihr ihn? hört ihr ihn,
Den erschütternden Donner des Herrn?
Herr! Herr! Gott!
Barmherzig, und gnädig!
Angebetet, gepriesen
Sey dein herrlicher Name!
Und die Gewitterwinde? sie tragen den Donner!
Wie sie rauschen! wie sie mit lauter Woge den Wald durchströmen!
Und nun schweigen sie. Langsam wandelt
Die schwarze Wolke.
Seht ihr den neuen Zeugen des Nahen, den fliegenden Strahl?
Höret ihr hoch in der Wolke den Donner des Herrn?
Er ruft: Jehova! Jehova!
Und der geschmetterte Wald dampft!
[...]⁴⁰⁹.

Les périphrases redondantes qui désignent 'l'éclair' divin ('den Zeugen des Nahen', 'den zückenden Strahl', 'Jehova's Donner', 'den erschütternden Donner des Herrn', 'den fliegenden Strahl' ...), l'accumulation d'interrogations rhétoriques, les nombreuses répétitions, ainsi que le recours à des participes présents ('den zückenden Strahl', 'den erschütternden Donner', 'den fliegenden Strahl'), plutôt qu'à des adjectifs qualificatifs, afin de renforcer encore la dynamique des éléments (soulignée par les dactyles), expriment le transport du poète qui découvre dans la nature l'image même de sa propre révélation. Le bouleversement de la métrique, le jeu des sonorités, notamment des allitérations en 'w' ('Gewitterwinde', 'Woge', 'Wald', 'wandelt', 'Wolke'...), sont plus qu'un simple effet de style destiné à reproduire la violence de l'orage. Ils traduisent une mise en mouvement de la nature qui n'est plus simplement justifiée par le jeu des éléments naturels, mais qui résulte d'une dynamique spirituelle, de la transposition d'un état d'âme.

Le choix du 'coeur' comme 'maître des images', ainsi que le formule Klopstock dans le poème 'An Freund und Feind', cité plus haut, bouleverse radicalement la représentation

⁴⁰⁸ 11 G. Kaiser, op. cit., p. 300.

⁴⁰⁹ 12 F. G. Klopstock, op. cit., p. 19 sq.

de la nature dans la poésie de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Pour A. Langen, la découverte du sentiment comme moteur de la création poétique donne naissance à un véritable 'paysage de l'âme' (*Seelenlandschaft*) :

[...] der Gesamtcharakter der Klopstockischen Dichtung, das Verschmelzen und Verwobensein der Naturbilder mit dem seelischen Geschehen macht aus Klopstocks Naturschilderung eine entschiedene dynamische Seelenlandschaft, Echo und Abbild des Menschenherzens [...], Symbol der seelischen Bewegung und darum selbst bewegt⁴¹⁰.

La poésie de Klopstock se caractérise ainsi par l'expression d'une correspondance affective entre les mouvements de la nature et ceux de l'âme humaine.

Toutefois, avant d'appliquer le terme de paysage à ce nouveau mode de représentation symbolique de la nature, conçue comme le miroir du monde intérieur du spectateur, il convient d'analyser plus précisément, en nous appuyant sur les critères distinctifs que nous avons initialement établis, les diverses formes de description de la nature dans les odes de Klopstock, ainsi que leur fonction à l'intérieur du texte poétique.

3. 1. 2. Des 'paysages de l'âme' ?

Les descriptions de la nature chez Klopstock frappent dans un premier temps par leur indétermination. Dans le poème 'Die Frühlingsfeyer' par exemple, cité précédemment, les différents éléments naturels sont simplement nommés à l'aide de pluriels emphatiques ('wunderbare Lüfte', 'die Winde') et de substantifs à valeur absolue ('der Wald', 'der Strom'). La nécessité de structurer l'espace afin de rester maître de sa perception, ainsi que le préconisaient les poètes de l'*Aufklärung*, est abolie ici par l'ubiquité de l'observateur, transporté au sein de la nature. L'expression d'un sentiment extatique de la nature l'emporte sur la représentation concrète d'un phénomène naturel tel que l'orage.

Ainsi, la représentation de la nature dans le poème 'Friedensburg' se distingue également par l'omission de repères spatiaux et par l'absence de qualités plastiques :

[...]
Auch hier stand die Natur, da sie aus reicher Hand
Über Hügel und Thal lebende Schönheit goß,
Mit verweilendem Tritte,
Diese Thäler zu schmücken, still.
Sieh den ruhenden See, wie sein Gestade sich,
Dicht vom Walde bedeckt, sanfter erhoben hat,
Und den schimmernden Abend
In der grünlichen Dämrung birgt.
Sieh des schattenden Walds Wipfel. Sie neigen sich.
Vor dem kommenden Hauch lauterer Lüfte? Nein,
Friedrich kömt in den Schatten!
Darum neigen die Wipfel sich.
[...]⁴¹¹.

⁴¹⁰ 13 A. Langen, *op. cit.*, p. 136.

L'usage uniforme de l'article défini ('den ruhenden See', 'den schimmernden Abend', 'des schattenden Walds Wipfel'...), la tournure stéréotypée 'Über Hügel und Thal', ainsi que la valeur emphatique de l'impératif 'sieh' répété en début de strophe confèrent à cette représentation de la nature un caractère universel. Les nombreux adjectifs verbaux ('lebende Schönheit', 'mit verweilendem Tritte', 'den ruhenden See', 'den schimmernden Abend', 'des schattenden Walds Wipfel', 'vor dem kommenden Hauch'), préférés à des adjectifs qualificatifs, nous montrent une nature en perpétuel mouvement.

Pour A. Langen, cette indétermination de la représentation est précisément liée à l'émergence d'un 'paysage de l'âme' dynamique, ainsi qu'il le précise dans le passage suivant :

So entsteht eine unplastische und unanschauliche, durch und durch musikalisierte und dynamisierte Ausdruckslandschaft, deren Bewegungsverben, obwohl meist durch das reale Objekt gegeben, dennoch in stärkstem Maße durchseelt sind: ein Mit- und Zudendemusizieren der Seelenmusik des Epos oder auch der Gedichte durch die Begleitmusik der Natur⁴¹².

L'auteur souligne tout particulièrement le caractère musical ('musikalisierte [...] Ausdruckslandschaft', 'ein Mit- und Zudendemusizieren der Seelenmusik des Epos', 'durch die Begleitmusik der Natur') des descriptions poétiques de la nature chez Klopstock, soucieux de rendre la 'tonalité' affective du paysage contemplé⁴¹³.

Cependant, nous ne pouvons accepter sans réserve cette affirmation. En effet, l'absence d'une représentation 'plastique' et 'concrète', ainsi que le relève Langen, nous incite au contraire à ne pas employer le terme de paysage, qui se définit tout d'abord, rappelons-le, par la mise en perspective d'une partie de la nature, et donc par le respect de certaines contraintes mimétiques. L'analyse du poème 'Die Frühlingsfeyer' nous a, certes, permis de découvrir une véritable 'spiritualisation' de la nature par les sentiments du poète. Toutefois, le recours, dans ce poème, à une structure prosodique qui n'est plus celle des vers libres, mais celle de l'ode asclépiade (caractérisée notamment par l'introduction de choriambes) nous semble encore faire obstacle à l'expression d'une correspondance spontanée entre la nature et le moi lyrique.

En réalité, Klopstock n'accorde à la nature qu'une valeur relative. Le caractère abstrait de ses représentations témoigne non pas, comme le prétend Langen, de l'emprise des sentiments du poète sur sa propre perception de la réalité, mais plutôt d'une permanente subordination de l'image à un discours. La contemplation de la nature n'est pas une fin en soi, ainsi que le rappelle très clairement le poète dans son hymne au printemps, 'Die Frühlingsfeyer' :

[...]

⁴¹¹ 14 F. G. Klopstock, op. cit., vol. 1, p. 97. Klopstock composa ce poème lors de son séjour, en 1751, au château de Fredensborg près de Copenhague, résidence de plaisance du roi Frédéric V, explicitement nommé dans le passage que nous citons.

⁴¹² 15 A. Langen, op. cit., p. 136.

⁴¹³ 16 À propos de la signification du terme de tonalité (*Stimmung*) et de sa contribution à une perception unitaire du paysage, cf. supra : p. 22, note 44. Nous reviendrons plus loin sur les qualités musicales des odes de Klopstock (cf. infra p. 128).

Ich bin herausgegangen anzubeten,
Und ich weine? Vergieb, vergieb
Auch diese Thräne dem Endlichen,
O du, der seyn wird!
[...] ⁴¹⁴.

La perception de la nature ne s'est pas encore affranchie de la tutelle de la foi. Ainsi, la description de l'orage reste justifiée par l'apparition finale de 'l'éclair' divin. Comme le rappelle très justement G. Kaiser, c'est 'en Dieu' que la nature est célébrée ⁴¹⁵. Étroitement liée à une expérience religieuse, elle devient le théâtre d'une épiphanie.

Dans le poème 'Die Sommernacht' (1766), la médiation du discours est également nécessaire à l'expression du sentiment de la nature :

Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab
In die Wälder sich ergießt, und Gerüche
Mit den Düften von der Linde
In den Kühlungen wehn;
So umschatten mich Gedanken an das Grab
Der Geliebten, und ich seh in dem Walde
Nur es dämmern, und es weht mir
Von der Blüthe nicht her.
[...] ⁴¹⁶.

L'expression de la nostalgie suscitée par le spectacle du crépuscule repose encore sur une organisation rationnelle et rhétorique, ainsi que l'indique clairement la présence de 'charnières' discursives ('wenn / so') en début de chaque strophe. Un équilibre est ici atteint entre l'image poétique du crépuscule, esquissée dans la première strophe, et la réflexion qui lui est associée, dans une seconde strophe dont la structure syntaxique et prosodique est rigoureusement identique à la première ⁴¹⁷.

Ce problème du rapport entre la représentation et le discours, entre contemplation et réflexion, nous est familier depuis le début de cette étude. Nous rappellerons que, dans la poésie du début du XVIIIe siècle, l'image de la nature conquiert une autonomie que l'on peut mesurer aux représentations emblématiques des poètes baroques. Toutefois, la permanence d'un discours, religieux ou philosophique, même s'il se réduit parfois à un épilogue didactique quelque peu forcé, démontre les limites d'une telle conquête. Klopstock parvient ici à trouver un équilibre entre l'image de la nature et l'émotion ou la pensée qu'elle suscite, ainsi que le démontre l'organisation rationnelle du poème 'Die Sommernacht'.

⁴¹⁴ 17 F. G. Klopstock, op. cit., p. 159.

⁴¹⁵ 18 Cf. supra p. 119.

⁴¹⁶ 19 F. G. Klopstock, op. cit., vol. 1, p. 234.

⁴¹⁷ 20 Il s'agit là d'une forme originale de la strophe de l'ode : deux vers longs, comprenant trois accents et une double césure, alternent avec deux vers plus courts, l'un à deux accents et avec une césure, l'autre à deux accents.

Par conséquent, la nature n'a qu'une valeur relative. C'est parce qu'elle est associée à une pensée qui la transcende qu'elle devient un objet digne de représentation. Ainsi, dans le poème 'Morgengesang am Schöpfungsfeste', la contemplation de l'aube génère l'idée de résurrection :

'Zwey Stimmen'
Noch kommt sie nicht die Sonne, Gottes gesendete,
Noch weilt sie die Lebensgeberin:
Von Dufte schauert es ringsumher
Auf der wartenden Erde.
[...]
Schon wehen sie, säuseln sie, kühlen
Die melodischen Lüfte der Frühe!
Schon wallt sie einher die Morgenröthe, verkündiget
Die Auferstehung der todten Sonne.
Herr! Herr! Gott! barmherzig, und gnädig!
Wir deine Kinder, wir mehr als Sonnen
Müssen dereinst auch untergehen,
Und werden auch aufgehn!
[...]⁴¹⁸.

C'est à l'échelle de sa propre valeur que l'individu, fort de sa supériorité ('wir mehr als Sonnen'), mesure celle de la nature. Le spectacle de sa résurrection, figurée par le lever du 'soleil mort', l'assure ainsi de l'immortalité de son âme.

Comme le rappellent les premiers vers du poème 'Der Zürchersee' (1750), la beauté de la nature n'est donc que relative :

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch Einmal denkt.
[...]⁴¹⁹.

Ce qui suscite l'admiration du poète n'est pas tant la magnificence de la nature que 'l'idée' même de la Création. Le spectacle de la nature élève l'esprit et donne à l'individu pénétré de cette idée une expression joyeuse ('ein froh Gesicht'), dont la beauté est bien supérieure à celle de la nature elle-même. La contemplation ne sert ainsi que de prétexte à la réflexion.

Une excursion qu'effectua Klopstock, en compagnie de ses amis, sur le lac de Zurich en juillet 1750, est à l'origine de ce poème. Une lettre adressée par le poète à son cousin Johann Christoph Schmidt offre également le récit détaillé de ce périple. Les contours du paysage, que Klopstock esquisse avec précision dans sa correspondance⁴²⁰, s'estompent dans le poème. Le lecteur doit en effet se contenter de la description suivante :

⁴¹⁸ 21 F. G. Klopstock, op. cit., vol. 2, p. 96 sq.

⁴¹⁹ 22 Ibid., vol. 1, p. 84.

[...]
Schon lag hinter uns weit Uto, an dessen Fuß
Zürch in ruhigem Thal freye Bewohner nährt;
Schon war manches Gebirge
Voll von Reben vorbeygeflohn.
Jetzt entwölkte sich fern silberner Alpen Höh,
Und der Jünglinge Herz schlug schon empfindender,
Schon verrieth es beredter
Sich der schönen Begleiterin.
[...]⁴²¹

Les précisions toponymiques ('Uto', désignant probablement le mont Ütliberg, et 'Zürch') permettent simplement de déterminer le cadre de la représentation. Loin de procéder, à la manière de Brockes⁴²², à une description détaillée des différentes 'scènes' offertes au regard des voyageurs, le poète ne souligne que la rapide succession ('vorbeygeflohn') de 'montagnes couvertes de vignobles'.

La découverte de la nature, elle-même subordonnée à une réflexion religieuse ('den großen Gedanken / Deiner Schöpfung'), n'est pas l'expérience majeure de ce voyage, contrairement à ce que laisse supposer le titre du poème. La succession des thèmes abordés obéit à une certaine hiérarchie. Le poème repose tout d'abord sur un parallélisme entre la première et la neuvième strophe dont l'apostrophe initiale est semblable à la première :

[...]
Süß ist, fröhlicher Lenz, deiner Begeisterung Hauch,
Wenn die Flur dich gebiert, wenn sich dein Odem sanft
In der Jünglinge Herzen,
Und die Herzen der Mädchen gießt.
[...]⁴²³.

Les deux seuls adjectifs qu'utilise le poète pour qualifier son émotion esthétique, 'schön' au premiers vers puis 'süß' dans ce passage, sont repris au comparatif dans la seizième strophe, véritable clef de voûte du poème :

[...]
Aber süßer ist noch, schöner und reizender,

⁴²⁰ 23 Wir fuhren Morgens um fünf Uhr auf einem der größten Schiffe des Sees aus. Der See ist unvergleichlich eben, hat grünlich helles Wasser, beide Gestade bestehen aus hohen Weingebirgen, die mit Landgütern und Lusthäusern ganz voll besäet sind. Wo sich der See wendet, sieht man eine lange Reihe Alpen gegen sich, die recht in den Himmel hineingränzen. Ich habe noch niemals eine so durchgehends schöne Aussicht gesehen', in : F. G. Klopstock, *Oden*, éd. par Karl Ludwig Schneider (*Reclam Ausgabe*), Stuttgart 1966, p. 136-137.

⁴²¹ 24 F. G. Klopstock, op. cit., p. 84.

⁴²² 25 On songe ici notamment au poème 'Die Reise', cf. supra p. 84.

⁴²³ 26 F. G. Klopstock, op. cit., p. 85.

In dem Arme des Freunds wissen ein Freund zu seyn!
So das Leben genießen,
Nicht unwürdig der Ewigkeit!
[...] ⁴²⁴.

Par cette surenchère, soulignée encore par la conjonction adversative 'aber' en début de vers, le poète donne la primauté au thème de l'amitié. Le poème s'achève par l'évocation d'une communauté idéale, qui réunirait au sein de la nature le poète et ses amis :

[...]
Treuer Zärtlichkeit voll, in den Umschattungen,
In den Lüften des Walds, und mit gesenktem Blick
Auf die silberne Welle,
That ich schweigend den frommen Wunsch:
Wäret ihr auch bey uns, die ihr mich ferne liebt,
In des Vaterlands Schooß einsam von mir verstreut,
Die in seligen Stunden
Meine suchende Seele fand;
O so bauten wir hier Hütten der Freundschaft uns!
Ewig wohnten wir hier, ewig! Der Schattenwald
Wandelt'uns sich in Tempe,
Jenes Thal in Elysium! ⁴²⁵.

La nature, qui n'est apparue au début du poème que sous une forme stylisée, se mue ici en un lieu idéal, un *locus amoenus* qui assurerait d'une vie éternelle ses hôtes, unis par les liens de l'amitié. Le 'bois ombré' découvert par les promeneurs sur l'île où ils font escale ⁴²⁶ deviendrait ainsi un 'Tempé' idyllique, la 'paisible vallée' abritant Zurich ⁴²⁷ un champ élyséen. L'idéalisation de la 'mère nature', subordonnée tout d'abord à la 'grande idée' de sa création puis à celle de l'amitié, finit par l'emporter sur la représentation concrète du monde extérieur.

De la même manière, dans le poème 'Die Sommernacht', l'équilibre instauré, comme on l'a vu, entre l'image et le discours est dépassé dans la strophe finale par la vision, non plus utopique, mais élégiaque, d'une nature idéale :

[...]
Ich genoß einst, o ihr Todten, es mit euch!
Wie umwehten uns der Duft und die Kühlung,
Wie verschönt warst von dem Monde,
Du o schöne Natur! ⁴²⁸.

⁴²⁴ 27 Ibid., p. 87.

⁴²⁵ 28 Ibid., p. 87-88.

⁴²⁶ 29 Nous renvoyons ici à la septième strophe du poème : '[...] Jetzo nahm uns die Au in die beschattenden Kühlen Arme des Walds, welcher die Insel krönt; Da, da kamest du, Freude! Volles Maßes auf uns herab! [...]' (in : *ibid.*, p. 84).

⁴²⁷ 30 Cf. supra : 'Schon lag hinter uns weit Uto, an dessen Fuß / Zürich in ruhigem Thal freye Bewohner nährt [...]' À cette évocation idéale s'ajoute ici une connotation politique, lorsque le poète souligne la 'liberté' des Zurichois.

Le spectacle du crépuscule, associé au souvenir des défunts, suscite finalement la vision d'une 'belle nature' ('schöne Natur'), transfigurée ('verschönt') par le clair de lune. Le souvenir ou, plus généralement, la réflexion suscitée par le spectacle de la nature semble, à nouveau, posséder une valeur supérieure à celle de la nature elle-même.

C'est cette primauté de 'l'idée' que relève Schiller dans son essai *Über naive und sentimentalische Dichtung* :

Was nur immer, außerhalb den Grenzen lebendiger Form und außer dem Gebiete der Individualität, im Felde der Idealität zu erreichen ist, ist von diesem musikalischen Dichter geleistet⁴²⁹.

La poésie de Klopstock se caractérise tout d'abord par ses qualités musicales, dans la mesure où elle cherche non pas à 'imiter' un objet donné mais à produire un certain 'état d'âme'⁴³⁰. En d'autres termes, le poète renonce ici à une reproduction mimétique et choisit d'exprimer une 'tonalité' particulière. L'analyse que nous avons menée plus haut ne peut que confirmer cette nouvelle orientation. Nous avons en effet essayé de montrer comment le choix du 'coeur' comme 'maître des images' bouleversait les schémas de perception rationnels et exigeait de nouvelles formes d'expression poétique. Ainsi, dans le poème dédié à son élève et ami J. H. Voß, partisan lui aussi d'une poésie non rimée, Klopstock rappelle que le rythme est le véritable véhicule des 'passions'⁴³¹.

Toutefois, ce qui retient avant tout l'attention de Schiller, ce ne sont pas tant les qualités musicales de Klopstock que ses caractéristiques 'sentimentales'⁴³². Le caractère abstrait de ses représentations idéales s'explique ainsi par une médiation constante de la réflexion :

Seine Sphäre ist immer das Ideenreich, und ins Unendliche weiß er alles, was er bearbeitet, hinüberzuführen. Man möchte sagen, er ziehe allem, was er behandelt, den Körper aus, um es zu Geist zu machen, so wie andere Dichter alles Geistige mit einem Körper bekleiden. Beinahe jeder Genuß, den seine Dichtungen gewähren, muß durch eine Übung der Denkkraft errungen werden; alle Gefühle, die er, und zwar so innig und so mächtig, in uns zu erregen weiß, strömen aus übersinnlichen Quellen hervor⁴³³.

⁴²⁸ 31 F. G. Klopstock, op. cit., p. 234.

⁴²⁹ 32 F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., p. 571.

⁴³⁰ 33 En effet, Schiller précise en note : 'Je nachdem nämlich die Poesie entweder einen bestimmten *Gegenstand* nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten *Zustand des Gemüts* hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (*plastisch*) oder musikalisch genannt werden' (ibid.).

⁴³¹ 34 [...] Dank euch noch Einmal, Dichter! Die Sprache war Durch unsern Jambus halb in die Acht erklärt, Im Bann der Leidenschaften Ausdruck, Welcher dahin mit dem Rhythmus strömet. [...] (An J. H. Voß', in : F. G. Klopstock, op. cit., vol. 2, p. 78).

⁴³² 35 'In der sentimentalischen Gattung und besonders in dem elegischen Teil derselben möchten wenige aus den neuern und noch wenigere aus den ältern Dichtern mit unserm Klopstock zu vergleichen sein', in : F. Schiller, op. cit., p. 571.

⁴³³ 36 *Ibid.*, p. 572.

Parce qu'elle privilégie 'l'idée' au détriment de l'image, la poésie 'sentimentale' invite plus à une introspection qu'à une véritable contemplation :

Unwillkürlich drängt sich die Phantasie der Anschauung, die Denkkraft der Empfindung zuvor, und man verschließt Auge und Ohr, um betrachtend in sich selbst zu versinken⁴³⁴.

La distinction qu'opère Schiller entre poésie 'naïve' et poésie 'sentimentale' s'éclaire lorsque l'on compare le poème de Klopstock 'Der Zürchersee' à celui de Goethe 'Auf dem See', publié pour la première fois en 1789. La parenté thématique de ces deux textes permet d'effectuer un premier rapprochement. Le lac de Zurich, que découvrit Goethe lors de son voyage en Suisse en mai 1775, est en effet la toile de fond de ces deux poèmes. À l'apostrophe initiale du poème 'Der Zürchersee' ('Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht / Auf die Fluren verstreut [...]') correspond, dans celui de Goethe, l'exclamation de gratitude du moi lyrique :

Und frische Nahrung, neues Blut
Saug ich aus freier Welt;
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!
Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnet unserm Lauf.
[...]

Le poète puise dans la contemplation de la nature une énergie nouvelle ('frische Nahrung, neues Blut') et se laisse emporter par la course du canot, suggérée ici par l'alternance régulière de iambes à trois et quatre accents. Toutefois, loin de s'abandonner à la rêverie que pourrait susciter le bercement des vagues, le poète rejette les 'rêves dorés' qui l'envahissent :

[...]
Aug, mein Aug, was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum! so Gold du bist;
Hier auch Lieb und Leben ist.
[...]

À la force du souvenir est opposée ici celle du présent. C'est dans ce monde-ci, mis en évidence par le déictique 'hier' en début de vers, et non dans un monde idéal, qu'est découverte une vitalité nouvelle. L'intervention du moi lyrique, signalée dans le poème par une rupture métrique (introduction de trochées), suspend la description. Cependant, le poème s'achève non pas, comme chez Klopstock, par la vision d'une nature idyllique où

⁴³⁴ 37 *Ibid.*, p. 569. 38 J. W. v. Goethe, *Gedichte und Epen*, in : *Werke*, vol. 1, p. 102.

⁴³⁵

⁴³⁶ 39 *Ibid.*

règnerait l'amitié, mais par l'évocation d'une nature enrichie par l'introspection 'fructueuse' ('die reifende Frucht') du poète :

[...]

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne,
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne,
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht⁴³⁷.

La description de l'aube se levant sur le lac revêt ici une fonction symbolique, qu'explicitent les deux derniers vers couronnant le poème. L'image du 'fruit devenant mûr', 'reflété' par les eaux du lac symbolise la propre maturation du poète, qui puise dans la nature elle-même, et non plus dans les 'rêves dorés' du passé⁴³⁸, une nouvelle aspiration. Cette représentation 'symbolique', au sens où Goethe l'entend⁴³⁹, nous permet de mesurer la distance qui, finalement, sépare le poème de Klopstock 'Der Zürchersee' de celui de Goethe. Tandis que, chez le premier, l'idée, c'est-à-dire l'éloge du Créateur ou celui de l'amitié éternelle, finit par transcender l'image, dotée d'une valeur relative, chez le second, l'idée reste, selon la définition goethéenne du symbole, 'toujours infiniment active et inaccessible dans l'image'. Demeurant 'indicible', elle requiert toujours la médiation sensible de l'image qui, ainsi, conserve sa valeur et sa nécessité. Le poème s'achève ainsi par une osmose plus 'naïve', pour reprendre la terminologie de Schiller, entre la nature et l'individu, même si le changement prosodique, relevé plus haut et que confirme, dans la dernière strophe, l'introduction de dactyles, témoigne encore du maintien d'une certaine distance réflexive.

Ainsi, la découverte d'un sentiment extatique de la nature, tel que l'exprime Klopstock dans ses odes, bouleverse la représentation du monde sensible dans la poésie allemande du XVIIIe siècle. Elle se traduit à la fois par l'adoption d'un nouveau mode de perception (remplacement de la 'vue-cadre' par une perspective plus 'intérieure') et par un renouveau de la langue poétique (abandon progressif d'une structure prosodique traditionnelle au profit d'une versification plus libre).

⁴³⁷ 40 Ibid., p. 103.

⁴³⁸ 41 Rappelons que Goethe entreprit ce voyage en Suisse essentiellement afin de s'éloigner de Lili Schönemann et d'échapper pendant quelque temps au trouble de l'expérience amoureuse.

⁴³⁹ 42 Nous renvoyons ici à la distinction qu'opère Goethe entre le symbolique et l'allégorique : 'Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.' (J. W. v. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in : *Werke*, op. cit., vol. 12, p. 470-471). Goethe précise plus loin : 'Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen'. Nous aurons l'occasion, au cours de notre analyse de textes romantiques, de revenir sur cette distinction essentielle (cf. infra : 4. 2. 3., p. 217).

Toutefois, ainsi que nous avons tenté de le démontrer, nous ne pouvons encore parler ici d'un 'paysage de l'âme' au sens où l'entendront les romantiques, c'est-à-dire d'une représentation d'un fragment de nature qui serait spontanément sous-tendue par l'expression d'une correspondance affective entre les mouvements de la nature et ceux de l'âme. En effet, le processus de 'spiritualisation' (*Beseelung*) de la nature est encore freiné, dans la poésie de l'*Empfindsamkeit*, par le maintien d'une certaine réserve à la fois éthique et rationnelle à l'égard de la nature, comme si quelque chose d'impur et d'arbitraire lui restait attaché.

Le dernier pas sera franchi lorsque le langage du cœur permettra de traduire non plus la toute-puissance divine ou les vertus de l'amitié et de l'amour, mais la communion mystique de l'individu avec la nature. C'est à la célèbre lettre du 10 mai dans le roman de J. W. v. Goethe *Die Leiden des jungen Werther* que l'on songe ici, texte auquel nous allons accorder une place centrale dans la seconde partie de notre analyse.

3. 2. La conquête spirituelle de la nature : J. W. v. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*

La publication de ce roman de Goethe en 1774 est généralement associée, dans la littérature critique, à l'émergence d'une première forme de représentation littéraire du paysage en Allemagne. C'est ce qu'affirme, par exemple, B. Hillebrand au cours de son exposé introductif sur l'expérience et la structuration de l'espace dans la littérature du XVIIIe et du XIXe siècle :

Erst Goethes Werther, der nach Richardson und Rousseau die Möglichkeiten empfindsamen Dichtens in Deutschland zu einem stilmäßigen Höhepunkt führt, läßt die Scheu vor einem innerlich empfundenen Verhältnis, das den Menschen an seine Umwelt bindet, fallen⁴⁴⁰.

Parce qu'elles nous semblent également être le laboratoire du paysage littéraire, les lettres de Werther, aussi célèbres soient-elles, méritent une analyse, même si nous nous limiterons aux éléments qui ont directement trait à notre sujet.

Le séjour de Goethe à Strasbourg a largement contribué à la découverte d'un nouveau sentiment du paysage. Tout commence par une conquête visuelle déterminante. Dès son arrivée à Strasbourg en avril 1770, Goethe décide de monter tout en haut de la cathédrale afin d'admirer, d'un point de vue élevé, la campagne environnante. La 'révélation'⁴⁴¹ de cette vue panoramique ne suscite aucune sensation de vertige⁴⁴². Au contraire, elle donne tout d'abord lieu à une description circonstanciée de la 'belle région' qui s'étend aux portes de la ville :

Und so sah ich denn von der Plattform die schöne Gegend vor mir, in welcher ich eine Zeit lang wohnen und hausen durfte: die ansehnliche Stadt, die

⁴⁴⁰ 43 B. Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. Mit einem einführenden Essay zur europäischen Literatur*, Munich 1971, p. 39-40.

weitemherliegenden, mit herrlichen dichten Bäumen besetzten und durchflochtenen Auen, diesen auffallenden Reichtum der Vegetation, der, dem Laufe des Rheins folgend, die Ufer, Inseln und Werder bezeichnet. Nicht weniger mit mannigfaltigem Grün geschmückt ist der von Süden herab sich ziehende flache Grund, welchen die Iller bewässert; selbst westwärts, nach dem Gebirge zu, finden sich manche Niederungen, die einen ebenso reizenden Anblick von Wald und Wiesenwuchs gewähren, so wie der nördliche mehr hügelige Teil von unendlichen kleinen Bächen durchschnitten ist, die überall ein schnelles Wachstum begünstigen⁴⁴³.

C'est avec un regard objectif que l'auteur recense, tel un géographe sensible à la morphologie du paysage ('der von Süden herab sich ziehende flache Grund', 'manche Niederungen', 'der nördliche mehr hügelige Teil'), les divers éléments qui composent la campagne alsacienne. Le point de vue élevé ('von der Plattform') permet au spectateur d'effectuer un repérage précis, selon les différents points cardinaux ('von Süden herab', 'westwärts', 'der nördliche [...] Teil'). Ce sont les caractéristiques géographiques du paysage, simplement qualifié de 'charmant' ('einen [...] reizenden Anblick'), et non ses qualités esthétiques, qui retiennent l'attention du jeune Goethe. L'ensemble s'offre ainsi à son regard tel un 'tableau vierge' :

Ein solcher frischer Anblick in ein neues Land, in welchem wir uns eine Zeitlang aufhalten sollen, hat noch das Eigene, so Angenehme als Ahnungsvolle, daß das Ganze wie eine unbeschriebene Tafel vor uns liegt. Noch sind keine Leiden und Freuden, die sich auf uns beziehen, darauf verzeichnet; diese heitre, bunte, belebte Fläche ist noch stumm für uns; das Auge haftet nur an den Gegenständen, insofern sie an und für sich bedeutend sind, und noch haben weder Neigung noch Leidenschaft diese oder jene Stelle besonders herauszuheben [...]⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ 44 Pour désigner la manière dont s'offre à son regard la vue de la campagne strasbourgeoise, Goethe emploie en effet le verbe 'offenbaren' : 'Als ich nun erst durch die schmale Gasse diesen Koloß [das Münster] gewahrte, [...] machte derselbe auf mich einen Eindruck ganz eigener Art, den ich aber [...] für diesmal nur dunkel mit mir nahm, indem ich das Gebäude eilig bestieg, um nicht den schönen Augenblick einer hohen und heitern Sonne zu versäumen, welche mir das weite reiche Land auf einmal offenbaren sollte' (terme souligné par nous), in : J. W. v. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, in : *Werke*, op. cit., vol. 9, 2ème partie, livre neuvième, p. 356.

⁴⁴² 45 Dans son autobiographie *Dichtung und Wahrheit*, Goethe avoue, certes, que cette sensation ne lui est pas étrangère. Mais c'est précisément en renouvelant l'expérience effectuée au sommet de la cathédrale de Strasbourg qu'il réussit à vaincre définitivement sa peur : 'Besonders aber ängstigte mich ein Schwindel, der mich jedesmal befiel, wenn ich von einer Höhe herunterblickte. Allen diesen Mängeln suchte ich abzuhefen, und zwar, weil ich keine Zeit verlieren wollte, auf eine etwas heftige Weise. [...] Ich erstieg ganz allein den höchsten Gipfel des Münsterturms, und saß in dem sogenannten Hals [...] wohl eine Viertelstunde lang, bis ich es wagte, wieder heraus in die freie Luft zu treten, wo man auf einer Platte [...] stehend das unendliche Land vor sich sieht, indessen die nächsten Umgebungen und Zieraten die Kirche und alles, worauf und worüber man steht, verbergen. Es ist völlig, als wenn man sich auf einer Montgolfiere in die Luft erhoben sähe. Dergleichen Angst und Qual wiederholte ich sooft, bis der Eindruck mir ganz gleichgültig ward [...]', in : *ibid.*, p. 374. Pour l'analyse de ce passage, cf. A. Koschorke, op. cit., p. 146 sq. 46 *ibid.*, p. 356-357.

443

Dans la mesure où ses expériences personnelles ne se sont pas encore 'inscrites' sur cette 'étendue bigarrée', le spectateur ne laisse transparaître aucune émotion particulière. Tant qu'il n'est pas investi par le sujet, le paysage reste en quelque sorte lettre morte. Seule sa 'spiritualisation' semble être à même de lui donner un sens. La sélection affective qu'opère le spectateur parmi les différents éléments de la nature confère à ces derniers une valeur symbolique.

La suite du passage que nous venons de citer et qui est marquée par l'introduction d'une conjonction adversative ('aber') suggère néanmoins que ce processus d'investissement est réciproque :

[...] aber eine Ahndung dessen, was kommen wird, beunruhigt schon das junge Herz, und ein unbefriedigtes Bedürfnis fordert im stillen dasjenige, was kommen soll und mag, und welches auf alle Fälle, es sei nun Wohl oder Weh, unmerklich den Charakter der Gegend, in der wir uns befinden, annehmen wird⁴⁴⁵.

Le paysage contemplé n'est pas seulement assimilé à la page blanche d'avant l'écriture, comme nous l'avons relevé dans un premier temps, mais il est également doté d'une valeur propre, d'un 'caractère' spécifique qui influe à son tour sur le 'jeune coeur' du spectateur ('welches [...] unmerklich den Charakter der Gegend [...] annehmen wird').

Les lettres que rédigea Goethe lors de son séjour à Strasbourg témoignent également de cet investissement mutuel, comme le montre par exemple cet extrait d'une lettre adressée à Katharina Fabricius le 27 juin 1770 :

Gestern waren wir den ganzen Tag geritten, die Nacht kam herbey und wir kamen eben aufs Lothringische Gebürg, da die Saar im lieblichen Thale unten vorbey fließt. Wie ich so rechter Hand über die grüne Tiefe hinaussah und der Fluss in der Dämmerung so traulich und still floss, und lincker Hand die schwere Finsterniss des Buchenwaldes vom Berg über mich herabhing, wie um die dunckeln Felsen durchs Gebüsch die leuchtenden Vögelgen still und geheimnisvoll zogen; da wurd's in meinem Herzen so still wie in der Gegend [...]⁴⁴⁶.

Ainsi que le formule Goethe lui-même dans un passage de son autobiographie *Dichtung und Wahrheit*⁴⁴⁷, le regard du peintre, qui ordonne les différentes composantes du paysage en fonction de sa propre position ('rechter Hand', 'lincker Hand', 'über mich'), s'allie ici à celui du poète, sensible à la 'tonalité' de ce spectacle. Nous trouvons ici les deux composantes cardinales du paysage littéraire : la mise en perspective d'une partie de la nature par le regard de l'observateur, placé en hauteur ('aufs Lothringische Gebürg'), ainsi que l'expression d'une correspondance intime entre la nature et le coeur

⁴⁴⁴ 47 Ibid.

⁴⁴⁵ 48 Ibid.

⁴⁴⁶ 49 J. W. Goethe, *Werke*, op. cit., vol. 1, p. 109. 50 'Der malerische Blick gesellte sich zu dem dichterischen, die schöne ländliche, durch den freundlichen Fluß belebte Landschaft vermehrte meine Neigung zur Einsamkeit und begünstigte meine stillen nach allen Seiten hin sich ausbreitenden Betrachtungen', in : op. cit., p. 541.

⁴⁴⁷

du spectateur, gagné par le silence mystérieux du crépuscule.

C'est à cette conquête spirituelle de la nature, caractérisée d'emblée par son 'indicible beauté'⁴⁴⁸, que se livre Werther, comme il le rapporte dans la lettre du 10 mai.

3. 2. 1. Une expérience extatique de la nature : l'*unio mystica*

Si le 'coeur' reste le 'maître des images', pour reprendre le précepte cher à Klopstock, ce n'est pas tant dans le but d'élever l'âme que dans celui de s'abandonner à une 'union mystique' (*unio mystica*) au sein de la nature. C'est cette expérience qu'expose Werther dans la lettre du 10 mai, en recourant à une longue période qui nous oblige à citer cette lettre pratiquement dans son intégralité :

Wenn das liebe Tal um mich dampft, und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht, und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege, und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden; wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen den Halmen, die unzähligen unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem Herzen fühle, und fühle die Gegenwart des Allmächtigen, der uns nach seinem Bilde schuf, das Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält; mein Freund! wenn's dann um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn wie die Gestalt einer Geliebten; dann sehne ich mich oft und denke: ach könntest du das wieder ausdrücken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt, daß es würde der Spiegel deiner Seele, wie deine Seele ist der Spiegel des unendlichen Gottes! – (I, 10 mai, p. 9)

Nous retrouvons tout d'abord dans ce passage des éléments propres au *locus amoenus* traditionnel, tels que la 'chère vallée' ('das liebe Tal'), le ruisseau, ainsi que la position allongée dans 'l'herbe haute'. La présence de l'adjectif 'lieb', ainsi que celle du pronom possessif ('meines Waldes') témoignent néanmoins d'une véritable 'appropriation' de la nature par le narrateur situé en son sein ('um mich').

Le changement de perspective, cosmique tout d'abord ('das liebe Tal', 'die hohe Sonne') puis microscopique ('das Wimmeln der kleinen Welt zwischen den Halmen'), rappelle le procédé qu'employait Brockes dans certains de ses poèmes, comme par exemple 'Die Schnee- und Krokusblume'⁴⁴⁹. Chez ce dernier, la miniaturisation était avant tout le gage d'une clarté rationnelle, tandis que, dans la lettre du 10 mai, le rétrécissement du champ visuel permet au narrateur de se rapprocher de la nature, non pour l'étudier, mais pour 'l'épouser' ('näher an meinem Herzen fühle'). Plus que la simple perception visuelle, dont l'acuité s'amointrit à mesure que le jour décline ('wenn's dann um meine

⁴⁴⁸ 51 'Die Stadt selbst ist unangenehm, dagegen rings umher eine unaussprechliche Schönheit der Natur.' (J. W. v. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, in : *Werke*, op. cit., vol. 6, p. 8, Livre 1, Lettre du 4 mai 1771). Nous donnerons ensuite dans le texte, après chaque citation, les dates des lettres concernées et indiquerons, par un chiffre romain, s'il s'agit du premier ou du second livre. Nous conserverons ce même système de renvoi pour tous les autres récits que nous étudierons.

⁴⁴⁹ 52 Cf. supra p. 88.

Augen dämmert'), c'est le 'coeur' qui devient le véritable moteur de cette expérience extatique. La reprise du verbe 'fühlen', qui vient bouleverser l'organisation syntaxique, permet de souligner le primat d'un sentiment qui mène à la découverte du divin. En se 'pressant' contre la nature, Werther ressent en effet la 'présence du Tout-Puissant'.

Cette lettre du 10 mai rappelle l'élan panthéiste du poème de Klopstock 'Die Frühlingfeyer', ode à laquelle songe spontanément Lotte lorsqu'elle contemple la nature 'vivifiée' par l'orage⁴⁵⁰. Les désignations hyperboliques du divin ('die Gegenwart des Allmächtigen', 'das Wehen des Alliebenden') permettent également de rapprocher ces deux textes. L'aspiration religieuse de Werther, traduite dans la lettre du 10 mai par une longue période hypotaxique, mène à une véritable communion qui lui permet de recevoir le monde qui l'entoure ('wenn [...] die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn wie die Gestalt einer Geliebten'). Cette 'union mystique' (*unio mystica*), que l'on retrouve dans le poème 'Ganymed'⁴⁵¹, composé également en 1774, est suggérée par l'image finale du miroir.

Dans son essai philosophique intitulé *Theosophie des Julius*, paru dans le premier fascicule du journal *Thalia* (1785-1793), Schiller reprend cette idée d'une communion avec la nature, en des termes qui rappellent plus particulièrement le poème de Goethe, précédemment cité, 'Ganymed' :

Es gibt Augenblicke im Leben, wo wir aufgelegt sind, jede Blume und jedes entlegene Gestirne, jeden Wurm und jeden gehandeten höheren Geist an den Busen zu drücken - ein Umarmen der ganzen Natur gleich unsrer Geliebten. Du verstehst mich, mein Raphael, Der Mensch, der es so weit gebracht hat, alle Schönheit, Größe, Vortrefflichkeit im Kleinen und Großen der Natur aufzulesen, und zu dieser Mannichfaltigkeit die große Einheit zu finden, ist der Gottheit schon sehr viel näher gerückt. Die ganze Schöpfung zerfließt in seine Persönlichkeit. Wenn jeder Mensch alle Menschen liebte, so besäße jeder Einzelne die Welt⁴⁵².

⁴⁵⁰ 53 Wir traten ans Fenster. Es donnerte abseitswärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt, ihr Blick durchdrang die Gegend; sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte: 'Klopstock' - Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß.', in : op. cit., Livre 1, Lettre du 16 juin, p. 27. On retrouve ici le verbe qu'utilise Klopstock dans l'avant-dernière strophe du poème, 'erquicken' ('Nun ist, wie dürstete sie! die Erd' erquickt [...]'). que l'on peut traduire ici par 'vivifier', la nature étant 'animée', au sens propre du terme, par l'Esprit.

⁴⁵¹ 54 Les premières strophes de ce poème présentent le même désir de se fondre dans la nature et le même vocabulaire amoureux : 'Wie im Morgenrot Du rings mich anglühst, Frühling, Geliebter! Mit tausendfacher Liebeswonne Sich an mein Herz drängt Deiner ewigen Wärme Heilig Gefühl, Unendliche Schöne! Daß ich dich fassen möcht In diesen Arm! Ach, an deinem Busen Lieg' ich, schmachte, Und deine Blumen, dein Gras Drängen sich an mein Herz. [...]' In : *Goethes Werke*, op. cit., vol. 1, p. 46-47. Au terme d'une élévation progressive vers Dieu, l'individu finit par se fondre dans l'univers pénétré par le divin : '[...] In eurem Schoße Aufwärts, Umfangend umfängen! Aufwärts an deinem Busen, Alliebender Vater!' (ibid.).

⁴⁵² 55 F. Schiller, *Theosophie des Julius*, in : *Sämtliche Werke*, op. cit., vol. 5, p. 350. On songe ici aux premiers vers, analysés plus haut, du poème de Klopstock 'Der Zürchersee' (cf. supra p. 126), où la contemplation de la 'mère nature' est également révélatrice de la beauté supérieure de 'l'être pensant'.

Cette expérience extatique se solde par la découverte de la toute-puissance de 'l'être pensant', ainsi que le nomme Schiller⁴⁵³. La capacité de déchiffrer le 'livre de la nature' confère à l'individu une grandeur qui le rapproche de Dieu :

Die Gesetze der Natur sind die Chiffren, welche das denkende Wesen zusammenfügt, sich dem denkenden Wesen verständlich zu machen - das Alphabet, vermittelst dessen alle Geister mit dem vollkommensten Geist und mit sich selbst unterhandeln. Harmonie, Wahrheit, Ordnung, Schönheit, Vortrefflichkeit geben mir Freude, weil sie mich in den tätigen Zustand ihres Erfinders, ihres Besitzers versetzen, weil sie mir die Gegenwart eines vernünftig empfindenden Wesens verraten und meine Verwandtschaft mit diesem Wesen mich ahnden lassen⁴⁵⁴.

La contemplation de la 'belle' nature, révélant la présence d'un être guidé, dans sa perception, par la raison ('die Gegenwart eines vernünftig empfindenden Wesens'), permet à l'individu de 'pressentir' ('ahnden') son affinité avec le Créateur.

Toutefois, dans la lettre du 10 mai, la révélation du divin s'effectue non par la médiation de la raison, grâce à laquelle les 'chiffres' de la nature deviennent lisibles, mais par celle du coeur. Mais dans les deux cas, cette expérience permet à l'individu de découvrir en lui une puissance créatrice qui l'apparente à un démiurge.

3. 2. 2. Du spectateur au démiurge

Dans la lettre du 18 août, qui fait pendant à celle du 10 mai, Werther commence par rappeler ces moments privilégiés où se manifeste la 'vie intérieure, ardente et sacrée' de la nature. En communiant avec elle, Werther a lui-même l'impression de 'devenir Dieu' :

Wenn ich sonst vom Felsen über den Fluß bis zu jenen Hügeln das fruchtbare Tal überschaute und alles um mich her keimen und quellen sah; wenn ich jene Berge, vom Fuße bis auf dem Gipfel, mit hohen dichten Bäumen bekleidet, jene Täler in ihren mannigfaltigen Krümmungen von den lieblichsten Wäldern beschattet sah, und der sanfte Fluß zwischen den lispelnden Rohren dahingleitete und die lieben Wolken abspiegelte, die der sanfte Abendwind am Himmel herüberwiegte; wenn ich dann die Vögel um mich den Wald beleben hörte, und die Millionen Mückenschwärme im letzten roten Strahle der Sonne mutig tanzten, und ihr letzter zuckender Blick den summenden Käfer aus seinem Grase befreite; und das Schwirren und Weben um mich her mich auf den Boden aufmerksam machte und das Moos, das meinem harten Felsen seine Nahrung abzwingt, und das Geniste, das den dürren Sandhügel hinunter wächst, mir das innere, glühende,

⁴⁵³ 56 L'essai, intitulé plus précisément *Theosophie des Julius. Die Welt und das denkende Wesen*, débute ainsi : 'Das Universum ist ein Gedanke Gottes. Nachdem dieses idealische Geistesbild in die Wirklichkeit hinübertrat und die geborene Welt den Riß ihres Schöpfers erfüllte [...] so ist der Beruf aller denkenden Wesen, in diesem vorhandenen Ganzen die erste Zeichnung wiederzufinden, die Regel in der Maschine, die Einheit in der Zusammensetzung, das Gesetz in dem Phänomen aufzusuchen und das Gebäude rückwärts auf seinen Grundriß zu übertragen. Also gibt es für mich nur eine einzige Erscheinung in der Natur, das denkende Wesen', in : *ibid.*, p. 344. ⁵⁷ *Ibid.* Le terme employé ici par Schiller sera également un mot clé pour les romantiques.

heilige Leben der Natur eröffnete: wie faßte ich das alles in mein warmes Herz, fühlte mich in der überfließenden Fülle wie vergöttert, und die herrlichen Gestalten der unendlichen Welt bewegten sich allbelebend in meiner Seele. (I, 18 août, p. 51-52)

Le transport extatique que ressent Werther lorsqu'il s'abîme dans la contemplation de la nature, en l'embrassant tout d'abord du regard, puis en l'observant dans ses moindres détails, est traduit une nouvelle fois par une longue période qui reste ici en suspens. L'union mystique qui, à l'issue de la lettre du 10 mai, semble 'anéantir' Werther⁴⁵⁵, tant cette expérience le ravit, au sens premier du terme, conduit ici à une divinisation du moi, transcendé par la 'plénitude débordante' de la nature, en même temps qu'elle mène à une stérilité de l'artiste⁴⁵⁶. Le spectateur recueilli que nous découvrons au début du roman se mue ici en un demiurge, doté de la capacité de spiritualiser le monde, comme en témoigne le passage suivant :

Ungeheure Berge umgaben mich, Abgründe lagen vor mir, und Wetterbäche stürzten herunter, die Flüsse strömten unter mir, und Wald und Gebirg erklang; und ich sah sie wirken und schaffen ineinander in den Tiefen der Erde, alle die unergründlichen Kräfte[...] (ibid., p. 52)

La description de la nature animée fait place à une association de vues 'sublimes', au sens où l'entend Schiller dans son essai *Über das Erhabene* (publié en 1801). Loin de rappeler à l'individu son impuissance physique, telle celle que ressentait notamment Haller à la vue d'un panorama si vaste qu'il ne pouvait le soutenir du regard⁴⁵⁷, le spectacle de la nature, aussi grandiose soit-il, devient au contraire le révélateur de sa propre grandeur :

Solange der Mensch bloß Sklave der physischen Notwendigkeit war, aus dem engen Kreis der Bedürfnisse noch keinen Ausgang gefunden hatte und die hohe dämonische Freiheit in seiner Brust noch nicht ahndete, so konnte ihn die unfaßbare Natur nur an die Schranken seiner Vorstellungskraft, und die verderbende Natur an seine physische Ohnmacht erinnern. Er mußte also die erste mit Kleinmut vorübergehen und sich von der andern mit Entsetzen abwenden. Kaum aber macht ihm die freie Betrachtung gegen den blinden Andrang der Naturkräfte Raum, und kaum entdeckt er in dieser Flut von Erscheinungen etwas Bleibendes in seinem eigenen Wesen, so fangen die wilden Naturmassen um ihn herum an, eine ganz andere Sprache zu seinem Herzen zu

⁴⁵⁵ 58 Rappelons que la lettre du 10 mai s'achève en ces termes : 'Mein Freund - Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeit dieser Erscheinungen.', in : op. cit., p. 9.

⁴⁵⁶ 59 Ce double mouvement apparaît déjà, en filigrane, au début de la lettre du 10 mai : 'Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühle von ruhigem Dasein versunken, daß meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen als in diesen Augenblicken.' (in : ibid.). Pour Werther, qui, en matière d'art comme en amour, fait de l'autosuggestion, cette défaillance est précisément la marque de son 'génie' créateur. Nous renvoyons également à la lettre du 24 juillet, citée plus loin (cf. supra p. 139), dans laquelle ce paradoxe est nettement souligné par la conjonction adversative 'doch'.

⁴⁵⁷ 60 Cf. supra : 2. 2. 1., p. 74 sq. ('Ein sanfter Schwindel schließt die allzuschwachen Augen, / Die den zu breiten Kreis nicht durchzustrahlen taugen').

reden : und das relativ Große außer ihm ist der Spiegel, worin er das absolut Große in ihm selbst erblickt⁴⁵⁸.

Selon Schiller, la 'grandeur absolue' de l'individu est liée à la découverte d'une force souveraine, indépendante de la nature, sa 'faculté morale'⁴⁵⁹, tandis que chez le jeune Goethe, la puissance créatrice qui 'divinise' l'individu est la marque du 'génie', tel que le conçoivent à l'époque les *Stürmer und Dränger*. Mais dans les deux cas, la contemplation de l'infini devient une invitation au dépassement de soi. De même que pour Schiller, le spectacle de 'lointains illimités' et de 'hauteurs incommensurables' soustrait l'esprit à la 'captivité pesante de la vie physique' et l'élève au-dessus de toute 'bassesse'⁴⁶⁰, l'élan que ressent Werther lui permet de sentir, ne serait-ce qu'un instant, une 'goutte de félicité' divine :

Ach damals, wie oft habe ich mich mit Fittichen eines Kranichs, der über mich hinflieg, zu dem Ufer des ungemessenen Meeres geseht, aus dem schäumenden Becher des Unendlichen jene schwellende Lebenswonne zu trinken, und nur einen Augenblick, in der eingeschränkten Kraft meines Busens, einen Tropfen der Seligkeit des Wesens zu fühlen, das alles in sich und durch sich hervorbringt. (I, 18 août, p. 52)

L'image que choisit ici Goethe pour traduire cette aspiration vers l'infini, le vol de la 'grue', est celle que l'on retrouve, quelques années plus tard, dans la version définitive du *Faust*, parue en 1790⁴⁶¹. Toutefois, contrairement à Werther, Faust reconnaît l'impossibilité d'adjoindre aux 'ailes de l'esprit' celles du corps et, loin de se laisser abattre, revient à une pulsion dynamique et conquérante :

[...]

Ach! zu des Geistes Flügeln wird so leicht
Kein körperlicher Flügel sich gesellen.

⁴⁵⁸ 61 F. Schiller, *Über das Erhabene*, in : *Sämtliche Werke*, op. cit., p. 800-801 (termes mis en italique par l'auteur).

⁴⁵⁹ 62 'Diese Entdeckung des absoluten moralischen Vermögens, welches an keine Naturbedingung gebunden ist, gibt dem wehmütigen Gefühl, wovon wir beim Anblick eines solchen Menschen ergriffen werden, den ganz eignen unaussprechlichen Reiz, den keine Lust der Sinne, so veredelt sie auch seien, dem Erhabenen streitig machen kann' (ibid., 799, termes soulignés par nous). Est 'sublime' tout objet ou toute situation qui permet à l'individu de mesurer sa 'liberté morale'.

⁴⁶⁰ 63 'Der Anblick unbegrenzter Fernen und unabsehbarer Höhen, der weite Ozean zu seinen Füßen und der größere Ozean über ihm entreißen seinen Geist der engen Sphäre des Wirklichen und der drückenden Gefangenschaft des physischen Lebens. Ein größerer Maßstab der Schätzung wird ihm von der simplen Majestät der Natur vorgehalten, und von ihren großen Gestalten umgeben, erträgt er das Kleine in seiner Denkart nicht mehr', in : ibid., p. 801.

⁴⁶¹ 64 Cf. en particulier les vers 1070-1080, que nous rappellerons ici : '[...] Betrachte, wie in Abendsonneglut Die grünumgebenen Hütten schimmern. [...] O daß kein Flügel mich vom Boden hebt, Ihr nach und immer nach zu streben! Ich sah' im ewigen Abendstrahl Die stille Welt zu meinen Füßen, Entzündet alle Höhn, beruhigt jedes Tal, Den Silberbach in goldne Ströme fließen. Nicht hemmte dann den göttergleichen Lauf [...].' (in : J. W. v. Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, in : *Werke*, op. cit., p. 40). 65 Ibid., vers 1090-1099. Nous reviendrons plus loin, en étudiant l'évolution du motif du 'regard en hauteur' (*Gipfelblick*) dans la littérature allemande de la seconde moitié du XVIIIe siècle, sur ce double mouvement caractéristique de l'attitude faustienne. Cf. infra : 4. 1. 2., p. 188.

Doch ist es jedem eingeboren,
Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns, im blauen Raum verloren,
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt;
Wenn über schroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet schwebt,
Und über Flächen, über Seen
Der Kranich nach der Heimat strebt.
[...] ⁴⁶².

Ainsi que l'exprime Schiller dans son essai *Theosophie des Julius*, l'individu, fort de sa nouvelle puissance créatrice, absorbe en quelque sorte la 'création toute entière' ('die ganze Schöpfung zerfließt in seine Persönlichkeit'). Cette dissolution progressive du monde sensible est soulignée à plusieurs reprises par Werther lui-même, notamment dans la lettre du 22 mai :

Das alles, Wilhelm, macht mich stumm. Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt! Wieder mehr in Ahnung und dunkler Begier, als in Darstellung und lebendiger Kraft. Und da schwimmt alles vor meinen Sinnen und ich lächle dann so träumend weiter in die Welt. (I, 22 mai, p. 13)

La découverte d'un monde intérieur', que Werther pressent plus qu'il ne se le représente réellement, amoindrit peu à peu son acuité visuelle, à tel point qu'il devient incapable d'effectuer la moindre esquisse :

Noch nie war ich glücklicher, noch nie war meine Empfindung an der Natur, bis aufs Steinchen, aufs Gräschen herunter, voller und inniger, und doch - Ich weiß nicht, wie ich mich ausdrücken soll, meine vorstellende Kraft ist so schwach, alles schwimmt und schwankt so vor meiner Seele, daß ich keinen Umriß packen kann [...]. (I, 24 juillet, p. 40-41)

La 'plénitude' et la 'profondeur' ('voller und inniger') du sentiment de la nature qu'éprouve Werther entravent finalement sa production artistique.

Cette expérience conduit Werther à douter finalement de la réalité du monde qui l'entoure. La lettre qui succède immédiatement à celle du 10 mai commence en effet par l'aveu suivant :

Ich weiß nicht, ob täuschende Geister um diese Gegend schweben, oder ob die warme himmlische Phantasie in meinem Herzen ist, die mir alles rings umher so paradiesisch macht. (I, 12 mai, p. 9)

Le doute émis ici par Werther nous incite à étudier plus précisément les formes de représentation du paysage dans le roman, afin de juger, en nous référant au concept opératoire que nous avons proposé au début de notre étude, de leur validité.

3. 2. 3. Des 'paysages du moi',⁴⁶³

- La nostalgie des 'lointains invisibles'

⁴⁶²

La représentation de la nature dans le roman de Goethe se caractérise généralement par une absence de contours et de repères extérieurs. Les vues 'sublimes' qu'énumère Werther au début de la lettre du 18 août, citée plus haut, en usant notamment de simples pluriels génériques ('ungeheure Berge', 'Abgründe', 'Wetterbäche', 'Flüsse'), n'ont aucune qualité plastique. Leur organisation apparente ('umgaben mich', 'lagen vor mir', 'strömten unter mir') est simplement destinée à souligner l'ubiquité du moi, transporté ici par une vision cosmique ('ich sah sie wirken und schaffen ineinander in den Tiefen der Erde, all die unergründlichen Kräfte').

Au cours de ses promenades, Werther recherche souvent une position élevée, non pour percevoir, dans son ensemble, une plus grande partie de la nature et la décomposer ensuite, à l'instar des poètes du XVIIIe siècle, en différents 'tableaux', mais pour 'se perdre' dans la contemplation de lointains indéfinis :

Ich sah das Gebirge vor mir liegen, das so tausendmal der Gegenstand meiner Wünsche gewesen war. Stundenlang konnt'ich hier sitzen und mich hinüber sehnen, mit inniger Seele mich in den Wäldern, den Tälern verlieren, die sich meinen Augen so freundlich-dämmernd darstellten [...]. (II, 9 mai, p. 72)

Le caractère indéterminé de ce panorama, simplement constitué de 'forêts' et de 'vallées', est rehaussé par le crépuscule, estompant 'aimablement' ('freundlich-dämmernd') les contours du paysage. L'expression d'une 'nostalgie du lointain', un lointain perçu comme un au-delà indéterminé ('hinüber'), l'emporte finalement sur le détail de la représentation. Les montagnes s'étendant aux pieds du spectateur sont l'objet de ses 'vœux', avant d'être celui de son regard. On songe ici au tableau de C. D. Friedrich *Der Wanderer über dem Nebelmeer*⁴⁶⁴, caractérisé par la présence, au premier plan, d'une 'figure de dos' (*Rückenfigur*) imposante. Posté sur un promontoire rocheux, le personnage s'abîme dans la contemplation de massifs voilés par la brume. C'est cette même position hiératique qu'occupe Werther dans la lettre du 9 mai. De plus, l'apparition, à l'horizon, d'un sommet indistinct dans le tableau de Friedrich, que l'on peut interpréter comme une manifestation symbolique du divin⁴⁶⁵, rappelle ces lointains vaporeux qu'évoque Werther lorsqu'il aspire à se perdre dans l'infini :

Es ist wunderbar: wie ich hierher kam und vom Hügel in das schöne Tal schaute,

⁴⁶³

66 Nous empruntons cette formule à R. Beitzl (*Goethes Bild der Landschaft. Untersuchungen zur*

Landschaftsdarstellung in Goethes Kunstprosa, Berlin, Leipzig 1929). Rappelons ici la définition que propose l'auteur pour ce type de paysage intériorisé par le moi spectateur : 'Der Dichter beschreibt nicht, sondern belebt, setzt die Dinge in Aktion, läßt sie handelnd sich selbst beschreiben, alles aber im Sinne des zentralen erlebenden Ichs.', p. 31). Nous aurons l'occasion, au cours de notre analyse, d'étudier la pertinence de cette définition.

⁴⁶⁴

67 C. D. Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, vers 1818, Hambourg, Kunsthalle. Cf. reproduction n°2.

⁴⁶⁵

68 Nous retrouvons ici la fonction symbolique du 'fond d'or' dans la peinture du Moyen Âge (cf. supra : 1. 1. 1., p. 16-17). Nous renvoyons ici à l'analyse de É. Déculot (*Le discours sur la peinture de paysage dans le romantisme allemand [...]*, op. cit., p. 446 sq. In : *Peindre le paysage [...]*, op. cit., p. 384 sq.), qui nous met en garde contre une lecture trop réductrice des tableaux d'inspiration religieuse de Friedrich en rappelant leur caractère polysémique.

wie es mich rings umher anzog. - Dort das Wäldchen! - Ach könntest du dich in seine Schatten mischen! - Dort die Spitze des Berges! - Ach könntest du von da die weite Gegend überschauen! - Die ineinander geketteten Hügel und vertraulichen Täler! - O könnte ich mich in ihnen verlieren! [...] O es ist mit der Ferne wie mit der Zukunft! ein großes dämmerndes Ganze ruht vor unserer Seele, unsere Empfindung schwimmt darin wie unser Auge, und wir sehnen uns, ach! unser ganzes Wesen hinzugeben, uns mit aller Wonne eines einzigen, großen, herrlichen Gefühls ausfüllen zu lassen. (I, 21 juin, p. 29)

Les éléments que le spectateur se contente de désigner isolément ('das Wäldchen', 'die Spitze des Berges', 'die ineinander geketteten Hügel und vertraulichen Täler'), en recourant à de simples exclamations, se fondent ensuite dans une immensité indistincte ('ein großes dämmerndes Ganze').

Ainsi, les descriptions de paysage qu'offrent les lettres de Werther, principalement dans la première partie du roman, se caractérisent par un effacement des opérateurs topologiques qui, généralement, permettent d'effectuer la mise en perspective du fragment de nature observé, au profit de l'expression d'une 'tonalité' manifestement dionysiaque. Or, comme nous allons le constater à présent, l'image de la nature, tout d'abord idyllique⁴⁶⁶, évolue d'une lettre à l'autre, avant de s'assombrir sensiblement dans le second livre du roman.

- De la communion à la destruction

En effet, l'expérience mystique de la lettre du 10 mai est balayée par la découverte d'une 'force dévorante', dissimulée au sein de la nature, comme le constate douloureusement Werther au terme de la lettre du 18 août, dans ce passage si essentiel à notre réflexion sur les composantes symboliques du paysage littéraire que nous nous permettons de le rappeler ici :

Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen, und der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewig offenen Grabs. Kannst du sagen: Das ist! da alles vorübergeht? da alles mit der Wetterschnelle vorrüberrollt, so selten die ganze Kraft seines Daseins ausdauert, ach! in den Strom fortgerissen, untergetaucht und an Felsen zerschmettert wird? Da ist kein Augenblick, der nicht dich verzehrte und die Deinigen um dich her, kein Augenblick, da du nicht ein Zerstörer bist, sein muß; der harmloseste Spaziergang kostet tausend armen Würmchen das Leben, es zerrüttet ein Fußtritt die mühseligen Gebäude der Ameisen, und stampft eine kleine Welt in ein schmähhliches Grab. Ha! [...] mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft, die in dem All der Natur verborgen liegt [...]. Ich sehe nichts, als ein ewig verschlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer. (I, 18 août, p. 52-53)

Le spectacle de la 'vie infinie' de la nature, qui, auparavant, élevait l'âme de l'individu, se

⁴⁶⁶ 69 Cf. notamment la lettre du 26 mai : 'Ungefähr eine Stunde von der Stadt liegt ein Ort, den sie Wahlheim nennen. [...] Eine gute Wirtin, die gefällig und munter in ihrem Alter ist, schenkt Wein, Bier, Kaffee; und was über alles geht, sind zwei Linden, die mit ihren ausgebreiteten Ästen den kleinen Platz vor der Kirche bedecken, der ringsum mit Bauernhäusern, Scheuern und Höfen eingeschlossen ist. So vertraulich, so heimlich hab' ich nicht leicht ein Plätzchen gefunden, und dahin lass' ich mein Tischchen aus dem Wirtshause bringen und meinen Stuhl, trinke meinen Kaffee da, und lese meinen Homer.', in : op. cit., Livre 1, p. 14-15.

transforme en une vision presque apocalyptique qui 'mine' le coeur de Werther. La distance qui le sépare désormais de la nature destructrice est marquée par ce 'rideau' qui se lève devant son âme, une image que l'on peut opposer à celle du 'miroir', symbole d'une communion parfaite, dans la lettre du 10 mai.

Ainsi, le sentiment de plénitude⁴⁶⁷ que suscitait jusqu'alors la contemplation de la 'nature vivante' se mue en une expérience douloureuse :

Das volle warme Gefühl meines Herzens an der lebendigen Natur, das mich mit so vieler Wonne überströmte, das rings umher die Welt mir zu einem Paradiese schuf, wird mir jetzt zu einem unerträglichen Peiniger, zu einem quälenden Geist, der mich auf allen Wegen verfolgt. (ibid., p. 51)

L'explication d'un tel revirement nous est fournie en partie par Werther lui-même, lorsqu'il affirme, dans la seconde partie du roman, plus précisément dans la lettre du 3 novembre, que la 'source de toute misère' - tout comme celle de sa 'félicité' passée - est 'cachée' en lui⁴⁶⁸. L'évolution de l'image de la nature dans le roman semble donc étroitement liée à celle du personnage. C'est à l'analyse de cette relation, qui, nous le savons, est constitutive du paysage, que nous consacrerons la dernière partie de cette étude.

- Des représentations symboliques

Dans la lettre du 26 mai, Werther, satisfait par l'exécution d'un dessin 'bien composé' et 'digne d'intérêt', forme le projet de s'en 'tenir désormais uniquement à la nature'⁴⁶⁹. En réalité, l'élaboration de ce dessin nous indique que l'artiste, loin de respecter des contraintes mimétiques, sélectionne en quelque sorte ce qui, dans la nature, lui semble 'intéressant'. En effet, il ne se contente pas de reproduire le morceau de nature idyllique qui s'offre à son regard, mais il adjoint aux deux personnages, de jeunes enfants rencontrés à Wahlheim, des éléments qui réhaussent le caractère bucolique de la scène :

Mich vergnügte der Anblick: ich setzte mich auf einen Pflug, der gegenüber stand, und zeichnete die brüderliche Stellung mit vielem Ergetzen. Ich fügte den nächsten Zaun, ein Scheunentor und einige gebrochene Wagenräder bei, alles wie es hintereinander stand, und fand nach Verlauf einer Stunde, daß ich eine wohlgeordnete, sehr interessante Zeichnung verfertigt hatte, ohne das mindeste von dem Meinen hinzuzutun. (I, 26 mai, p. 15)

⁴⁶⁷ 70 Ce sentiment est souvent souligné par l'usage répété de l'adjectif 'ganz', notamment au début de la lettre du 10 mai : 'Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich den süßen Frühlingmorgen, die ich mit ganzem Herzen genieße.[...] Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühle von ruhigem Dasein versunken, daß meine Kunst darunter leidet' (termes soulignés par nous), in : ibid., Livre 1, p. 9. Ce terme est traditionnellement utilisé par les *Stürmer und Dränger* pour caractériser l'essence géniale de l'individu. Il est à mettre en relation avec la préposition 'um' (relevée plus haut, également dans la lettre du 10 mai, cf. supra p. 134) qui donne une coloration ganymédiennne au sentiment d'être pris dans le sein du Tout ('[...] wenn's dann um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und der Himmel ganz in meiner Seele ruhn [...]', ibid.).

⁴⁶⁸ 71 'Genug, daß in mir die Quelle alles Elendes verborgen ist, wie ehemals die Quelle aller Seligkeiten', in : ibid., Livre 2, p. 84.

⁴⁶⁹ 72 'Das bestärkte mich in meinem Vorsatze, mich künftig allein an die Natur zu halten. Sie allein ist unendlich reich und sie allein bildet den großen Künstler.', in : ibid., Livre 1, p. 15.

La représentation de la nature dans l'ensemble du roman remplit une fonction analogue à celle qui est ici assignée aux différents éléments composant le dessin. De même que l'artiste utilise en quelque sorte la nature à son gré, Werther ne s'intéresse à elle que dans la mesure où, comme le note très justement A. Müller, il projette en elle ses propres états d'âme :

***Darum schaut Werther aber auch nur die Landschaft, nach der er im Augenblicke verlangt, die ihm gemäß ist, weil sie ihn selbst widerspiegelt, weil sie gleichsam von ihm selbst belichtet oder auch verdunkelt ist*⁴⁷⁰.**

C'est la valeur symbolique de la nature qui est ici exploitée, c'est-à-dire sa capacité de rendre sensible une idée ou un sentiment particulier⁴⁷¹. L'analogie qui s'établit ainsi entre certains mouvements de l'âme et la nature est clairement exposée dans la lettre du 4 septembre :

Ja, es ist so. Wie die Natur sich zum Herbste neigt, wird es Herbst in mir und um mich her. Meine Blätter werden gelb und schon sind die Blätter der benachbarten Bäume abgefallen. (II, 4 septembre, p. 76-77)

L'automne devient ici l'image du renoncement personnel. Les différentes saisons jalonnent ainsi l'évolution intérieure du personnage. Au printemps par exemple, 'saison de la jeunesse'⁴⁷², est associé un sentiment de plénitude qui prépare la rencontre amoureuse, survenant en été. À l'inverse, c'est en se mêlant aux 'terribles scènes nocturnes' de l'hiver, saison 'ennemie des hommes', que Werther cherche à apaiser son tourment⁴⁷³.

Au cours d'une de ses errances nocturnes, Werther découvre sa 'chère vallée' submergée par la crue du fleuve. Ce 'spectacle terrifiant' devient alors le reflet de son propre naufrage :

Ein fürchterliches Schauspiel, vom Fels herunter die wühlenden Fluten in dem Mondlichte wirbeln zu sehen, über Äcker und Wiesen und Hecken und alles, und das weite Tal hinauf und hinab eine stürmende See im Sausen des Windes! Und wenn dann der Mond wieder hervortrat und über der schwarzen Wolke ruhte und vor mir hinaus die Flut in fürchterlich herrlichem Widerschein rollte und klang: da überfiel mich ein Schauer und wieder ein Sehnen! Ach mit offenen Armen stand ich gegen den Abgrund und atmete hinab! hinab! und verlor mich in der Wonne, meine Qualen, mein Leiden da hinabzustürmen! dahinzubrausen wie die Wellen! Oh! - und den Fuß vom Boden zu heben vermochtest du nicht, und alle Qualen zu

⁴⁷⁰ 73 A. Müller, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁷¹ 74 C'est en ce sens que Schiller, dans son essai *Über Matthisons Gedichte* (1794), parle d'une 'opération symbolique', au cours de laquelle la nature 'inanimée' devient un 'symbole' de la nature humaine, en représentant soit des idées, soit des sentiments. Cf. supra : 1. 1. 3., p. 30 sq.

⁴⁷² 75 '[...] diese Jahrszeit der Jugend wärmt mit aller Fülle mein oft schauerndes Herz.', in : *op. cit.*, Livre 1, Lettre du 4 mai, p. 8.

⁴⁷³ 76 'Manchmal ergreift mich's; es ist nicht Angst, nicht Begier – es ist ein inneres unbekanntes Toben, das meine Brust zu zerreißen droht, das mir die Gurgel zupreißt! Wehe! Wehe! Und dann schweife ich umher in den furchtbaren nächtlichen Szenen dieser menschlichfeindlichen Jahrszeit.', in : *ibid.*, Livre 2, Lettre du 12 décembre, p. 98.

enden! (II, 12 décembre, p. 99)

Le choix d'un point de vue élevé, ce rocher sur lequel le spectateur se dresse comme sur un piédestal ('vom Fels herunter'), assure la mise en scène de ce spectacle d'une beauté tragique, soulignée par un oxymore ('in fürchterlich herrlichem Widerschein'). Toutefois, Werther ressent ici une aspiration, traduite par l'accumulation de phrases exclamatives, qui est contraire à celle qui, auparavant, le transportait vers les hauteurs. Le spectacle de cet 'abîme' qui s'ouvre à ses pieds l'invite plutôt à s'y précipiter ('hinab! hinab'), afin de mettre un terme à ses tourments.

Ainsi, Werther n'accorde à la nature qu'une valeur symbolique. Il suffit qu'il perde cette 'force sacrée' qui lui permettait, à l'instar de Prométhée⁴⁷⁴, de spiritualiser le monde pour que la nature se vide de sa substance, comme il finit par le constater dans la lettre du 3 novembre :

Bin ich nicht noch eben derselbe, der ehemals in aller Fülle der Empfindung herum schwebte, dem auf jedem Tritte ein Paradies folgte, der ein Herz hatte, eine ganze Welt liebevoll zu umfassen? Und dies Herz ist jetzt tot, aus ihm fließen keine Entzückungen mehr, meine Augen sind trocken, und meine Sinne, die nicht mehr von erquickenden Tränen gelabt werden, ziehen ängstlich meine Stirn zusammen. Ich leide viel, denn ich habe verloren, was meines Lebens einzige Wonne war, die heilige belebende Kraft, mit der ich Welten um mich schuf; sie ist dahin! (II, 3 novembre, p. 84-85)

Werther fait ici l'expérience de cette 'sécheresse' que connaissent les mystiques, lorsque le sentiment du divin leur devient étranger.

Dès qu'elle n'est plus magnifiée par les sentiments du spectateur, dont le cœur s'est 'tari', la 'nature magnifique' se fige en un 'tableau verni' :

Wenn ich zu meinem Fenster hinaus an den fernen Hügel sehe, wie die Morgensonne über ihn her den Nebel durchbricht und den stillen Wiesengrund bescheint, und der sanfte Fluß zwischen seinen entblätterten Weiden zu mir herschlängelt, - o! wenn da diese herrliche Natur so starr vor mir steht wie ein lackiertes Bildchen, und alle die Wonne keinen Tropfen Seligkeit aus meinem Herzen herauf in das Gehirn pumpen kann, und der ganze Kerl vor Gottes Angesicht steht wie ein versiegter Brunnen, wie ein verlechter Eimer. Ich habe mich oft auf den Boden geworfen und Gott um Tränen gebeten, wie ein Ackersmann um Regen, wenn der Himmel ehern über ihm ist, und um ihn die Erde verdürstet. (ibid., p. 85)

À nouveau, comme dans la lettre du 18 août⁴⁷⁵, l'excès de pathos se traduit par la suspension de la période amorcée initialement par la conjonction de subordination 'wenn'. On songe également à l'image du 'tableau vierge' ('eine unbeschriebene Tafel') qu'emploie Goethe dans sa description de la campagne environnant Strasbourg⁴⁷⁶. La nature devient animée, au sens propre du terme, dès lors que ses éléments, déjà

⁴⁷⁴ 77 [...] Hast du nicht alles selbst vollendet, / Heilig glühend Herz? [...] (in : J. W. v. Goethe, *Werke*, op. cit., vol. 1, p. 45).

⁴⁷⁵ 78 Cf. supra p. 141-142. 79 Cf. supra p. 132.

⁴⁷⁶

signifiants 'en soi', sont mis en relation avec la subjectivité de l'observateur. Nous trouvons ici une des composantes essentielles du paysage, sa valeur symbolique. C'est elle qui nous permet de le distinguer d'une nature qui, comme le rappelle M. Smuda⁴⁷⁷, est 'esthétiquement indifférente'.

La représentation du paysage dans le roman de Goethe *Die Leiden des jungen Werther* se caractérise donc par une absorption progressive du monde sensible dans la subjectivité du spectateur. Comme nous l'avons relevé plus haut, la mise en perspective du paysage est négligée au profit de l'expression d'un sentiment mystique de la nature, qui varie en fonction de la capacité du moi à spiritualiser, tel un démiurge, le spectacle contemplé. Ainsi, lorsque le narrateur adopte un point de vue élevé, ce n'est pas dans le but de procéder à une exploration 'géographique', à la manière de Grimmelshausen par exemple⁴⁷⁸, ni dans celui de maîtriser davantage sa perception, comme le souhaitaient notamment, au début du XVIIIe siècle, Brockes et Haller. En fait, l'utilisation de ce motif du 'regard plongeant' (*Gipfelblick*) dans le texte de Goethe est essentiellement symbolique. Cette position surélevée permet en effet de traduire l'aspiration religieuse de Werther, son souhait de transcender ses propres limites et d'acquérir cette 'omnipotence de la vue' que relève A. Koschorke :

Der Gipfelblick ist nicht nur Ausdruck einer vollkommenen Freiheit des Sehens, er verbindet sich zudem mit dem Ideal der Allseitigkeit. Anschauung der ringsum laufenden Horizontlinie oder der vor dem Horizont gelagerten Fernlandschaft sprengt das rationalistische Wahrnehmungsmuster der Rahmenschau. [...] Man sieht keinem Schauspiel zu, sondern ist in das Gesehene hineinversetzt, wengleich als Subjekt der einzige Punkt, der nicht angesehen werden kann. Das Ich ist sowohl Mitte als auch die perspektivische und transzendente Blindstelle in dieser errungenen Omnipotenz des Sehens⁴⁷⁹.

La sécurité qu'offrait encore, à la fin du XVIIe siècle, la présence d'un versant auquel le spectateur, posté à mi-hauteur, pouvait s'adosser afin de ne pas succomber au vertige des hauteurs, est abolie par 'l'entrée' du sujet dans la représentation elle-même, subordonnée à un point de vue à la fois diffus et 'invisible'.

Ainsi, c'est à une conquête plus spirituelle que visuelle que se livre Werther. La mise en évidence d'un 'paysage du moi', selon la formule proposée par R. Beitzl, nous amène, pour la première fois, à nuancer notre postulat, établi au début de notre étude, d'un équilibre idéal des composantes à la fois spatiales et symboliques du paysage. En reprenant les propres termes de Goethe, cités plus haut⁴⁸⁰, nous pourrions affirmer ici que le 'regard du poète', altéré en quelque sorte par une subjectivité exacerbée, l'emporte sur celui du peintre.

L'émergence d'un paysage 'intérieur' est confirmée, dans le roman de W. Heinse

⁴⁷⁷ 80 Cf. supra : 1. 1. 2., p. 21.

⁴⁷⁸ 81 Cf. supra p. 55.

⁴⁷⁹ 82 A. Koschorke, *op. cit.*, p. 162.

⁴⁸⁰ 83 Cf. supra p. 133-134, note 50.

Ardinghello (1787), par l'adoption d'une représentation non plus mimétique, mais subjective, sous-tendue, pour l'essentiel, par l'expression d'un sentiment extatique de la nature. L'analyse que nous nous proposons de mener à présent et qui vient clore ce troisième chapitre nous permettra d'apporter une première réponse au problème que nous avons soulevé dès le début de notre étude, celui de l'unité du paysage littéraire.

3. 3. L'avènement du paysage 'intérieur' : W. Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*

Nous devons tout d'abord reconnaître que ce 'roman d'artiste' (*Künstlerroman*), principalement consacré à l'art de la Renaissance italienne, n'accorde au paysage qu'une place secondaire. En effet, le récit des aventures qui conduisent le héros, Ardinghello, jusqu'aux 'îles bienheureuses' des Cyclades, est avant tout l'occasion de longs développements esthétiques et philosophiques. Ainsi, le cours de l'action est suspendu le plus souvent non par des descriptions de paysage, mais par de longs débats, tel celui qu'engagent par exemple, dans la seconde partie du roman, Ardinghello et Demetri, réunis sur le toit du Panthéon à Rome, sur l'architecture ancienne et moderne tout d'abord, puis sur la religion et la nature⁴⁸¹.

Toutefois, si nous avons choisi de travailler sur ce texte, c'est parce que nous avons relevé la présence singulière de différentes formes de description du paysage. En effet, le récit offre tour à tour des représentations stylisées, destinées simplement à situer l'action, des descriptions de tableaux de paysage, ainsi que des évocations plus étoffées, où s'exprime un sentiment extatique de la nature. Nous commencerons donc par exposer la diversité de ces mises en scène, avant d'analyser plus précisément le processus d'intériorisation progressive du paysage dans le roman de Heinse.

3. 3. 1. Des paysages au 'second degré' et au 'premier degré'

Nous trouvons tout d'abord, essentiellement dans la première partie du récit, des paysages que nous proposons de qualifier de représentations 'au second degré', dans la mesure où ils reposent sur une perception médiate du monde sensible, c'est-à-dire filtrée par une expérience littéraire ou picturale. Citons, par exemple, le passage suivant, caractérisé par une référence explicite à l'*Énéide* de Virgile :

Schon regte sich ein leichter frischer Morgenwind und säuselte durch die Blätter; ein milder Lichtrauch stieg auf in Osten, von einzelnen Strahlen durchspielt, als wir bei unserm Landgut anlangten, wo der See sich ausbreitete und seine Ufer von Wellen rauschten. Sie brachen sich ergötzend übereinander und schäumten; und wir fanden die Beschreibung Virgils: Fluctibus et fremitu assurgens marino,

⁴⁸¹ 84 W. Heinse, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, Stuttgart (Reclam Ausgabe) 1975, p. 262-317. Nous utilisons ici l'édition critique de Max L. Baeumer. Pour les autres textes de Heinse que nous citerons, nous nous référerons à l'édition de C. Schüddekopf (W. Heinse, *Sämtliche Werke*, 10 vol., Leipzig 1902 sq.).

ganz nach der Natur. (vol. 1, I, p. 33)⁴⁸²

L'évocation 'impressionniste' ('ein milder Lichtrauch', 'von einzelnen Strahlen durchspielt') du lac de Garde, situé, rappelons-le, en Lombardie, première contrée que découvre Ardinghello au début de son voyage, est directement associée à une description poétique, jugée tout à fait conforme à la réalité ('ganz nach der Natur').

Ce même site sert plus loin de modèle à une représentation picturale de la 'fuite en Égypte', réalisée par Ardinghello au cours de son séjour en Lombardie :

Mit seiner Madonna war er im August schon fertig. Er hatte die Begebenheit der Flucht nach Ägypten gewählt. Sie saß mit dem Kind an der Brust unter einem Ahorn [...]; in der Nähe und Ferne standen Pinien und Zypressen anmutig vermählt und zerstreut. Die Gegend war ein Gebirg, woheraus ein Fluß in Katarakten sich stürzte, in fernem Schaum und Dampf von Silberstaub, dann eine kleine Ebne durchfloß und in einem stillen See ruhig dahinwallte. Die bezauberndste Seite von der romantischen Wildnis unsers Lago war ganz treu hier zu sehen; vom Glanz der untergehenden Sonne blitzten Fels und See und schimmerte das Laub der Bäume. Äußerst kühn gewagt! (vol. 1, I, p. 40)

Le narrateur, Benedikt, compagnon de voyage de Ardinghello au début du roman, souligne ici 'l'extrême audace' de la représentation, qui transpose une scène biblique dans un décor réaliste ('ganz treu'). La présence, au premier plan, de personnages presque grandeur nature⁴⁸³, ainsi que l'ouverture du tableau sur contrée sauvage ('Wildnis'), traversée par un fleuve et nimbée d'une lumière crépusculaire ('vom Glanz der untergehenden Sonne blitzten Fels und See'), nous rappelle le tableau que réalisera P. O. Runge sur le même thème, comme l'indique son titre *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (1805-1806)⁴⁸⁴. La représentation d'un vaste paysage s'étendant à l'arrière-plan se substitue ici au fond d'or des tableaux médiévaux, tout en gardant une valeur transcendante, soulignée dans le tableau de Ardinghello, comme dans celui de Runge, par l'éclairage de la composition.

Le lac de Garde est également l'objet d'une longue description, enchâssée non plus dans un commentaire pictural, mais dans le récit lui-même. Dans ce passage apparaît, pour la première fois, un paysage 'au premier degré', c'est-à-dire perçu non plus par la médiation de l'art ou de la littérature, mais par celle du regard du spectateur :

Die Vögel begrüßten vielstimmend den neuen Tag. Die Sonne kam herauf im herrlichen Lichtkreis am Ende der Bergstrecke des Monte Baldo und schritt kühn übers Gebirg bei Verona im gelben Feuer [...]. Breit lag der See da im Morgenduft und die Hügel im dünnen Nebel; ein leises Wehen in der Mitte kräuselte die Wellen und weckte seine Schönheit wie auf und machte sie lebendig. [...] Unser Nachen wallte leicht mit voll geschwelltem Segel über die nassen Pfade. Es war ein heiter Wetter zu Anfang Oktobers und einer meiner unvergeßlichen Tage.

⁴⁸² 85 Le chiffre romain indique dans quelle partie du roman (qui comprend deux volumes) se situe le passage cité.

⁴⁸³ 86 'Das Gemälde war groß, und die Figuren im Vordergrunde an die zwei Drittel in Lebensgröße [...].', in : op. cit., vol. 1, I, p. 41.

⁴⁸⁴ 87 P. O. Runge, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, 1805-1806, Hambourg, Kunsthalle. Cf. reproduction n°3.

Sirmio lag lieblich da in Strahlen und sonnte sich; und die unabsehbliche Kette der Felsen dahinter, wie eine neue Welt, als ob sie bestimmt wäre, lauter Titanen zu tragen. Süßer rötlicher Dunst bekleidete glänzend den östlichen Himmel, und die wollichten Wölkchen schwebten still um den lichten Raum des Äthers, worin entzückt in hohen Flügen die Alpenadler hingen. Der See ist wirklich eine der schönsten, die ich gesehen habe, so reizend sind dessen Ufer und zugleich majestätisch und wild, mit soviel Abwechslung von Lokalfarben; und Licht und Schatten macht immer neue Szenen. Die Halbinsel Sirmio liegt in der Tat da wie der Sitz einer Kalypso, um von da aus das Land zu beherrschen, und hat das prächtige Theater von ungeheuren Gebirgen vor sich. (vol. 1, I, p. 51-52)⁴⁸⁵

Cette description concrète satisfait pleinement aux exigences à la fois mimétiques et symboliques que dicte le paysage tel que nous l'avons défini. Son organisation minimale, soulignée par des déictiques adverbiaux ('da', 'dahinter') et par l'indication du levant ('den östlichen Himmel'), s'allie ici à ses qualités plastiques ('mit soviel Abwechslung von Lokalfarben', 'Licht und Schatten'), ainsi qu'à ses composantes symboliques. Nous relèverons tout d'abord l'éclairage particulier du paysage : tandis qu'au premier plan, la ville de Sirmione est inondée de soleil, l'horizon, à l'est, baigne dans une 'douce vapeur rougeâtre' ('süßer rötlicher Dunst'). La majesté du site est rehaussée par la présence de montagnes 'gigantesques' qui, tel un 'superbe théâtre' ('das prächtige Theater')⁴⁸⁶, se dressent face à la péninsule. Cette mise en scène du paysage se double également d'une dimension symbolique. En effet, les montagnes qui, à l'arrière-plan, s'enchaînent à l'infini sont comparées à un 'monde nouveau' ('wie eine neue Welt'), qui préfigure celui que Ardinghello découvrira par delà les mers. De même, l'élan prométhéen que déclenchera en lui le spectacle de la mer infinie est suggéré dans ce passage par le verbe décrivant la course des nuages, 'schweben', que nous retrouverons plus loin⁴⁸⁷, ainsi que par le vol des aigles, qui, tel celui de la grue chez Goethe⁴⁸⁸, symbolise liberté et dépassement de

⁴⁸⁵ 88 Heine s'appuie ici, comme dans beaucoup d'autres passages du roman, sur ses propres impressions de voyage. C'est sur le chemin du retour, en passant par Vérone, qu'il découvrit, en août 1783, le lac de Garde. Cf. W. Heine, *Augenblickliche Bemerkungen auf meiner sehr schnellen Reise von Rom aus ferner von Florenz nach Deutschland, in : Tagebücher von 1780 bis 1800 (in : Sämtliche Werke, op. cit., vol. 7). La description que nous trouvons dans le roman est une transposition quasi littérale des notes 'instantanées' de Heine, comme le démontre ce court extrait de son journal : 'Breit liegt der See da im Morgenduft, und die Berge im dünnen Nebel; ein leises Wehen kräuselt in der Mitte die Wellen und macht ihn lebendig, und weckt seine Schönheit wie auf; er zieht sich hinten ins Thal hinein. Eine Barke wallt leicht mit voll geschwelltem Seegel darüber hin. [...] Die unabsehbliche Kette von Gebürgen liegt wie eine neue Welt da, als ob sie bestimmt wäre, lauter Titanen zu tragen.' (p. 222).*

⁴⁸⁶ 89 Ainsi que le note P. Raymond (*Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache [...]*, op. cit.), cette comparaison est un *topos* des récits de voyage au XVIII^e siècle. Le recours de plus en plus fréquent à ces 'métaphores architecturales' indique qu'à cette époque, la valeur esthétique de la nature est définitivement reconnue : 'Besonderer Beliebtheit erfreute sich unter den Architekturmetaphern das Bild des Amphitheaters bei den Reisebeschreibern. [...] Der Vergleich von Gebirgsszenen mit der formvollendeten Tribüne, vor der die menschliche Kultur als hohe Kunst des Dramas zur Aufführung gelangte, drückte mehr noch als all die andern Architekturmetaphern die Anerkennung eines ästhetischen Ranges aus, zollte der Künstlerin Natur den ihr mit dem Aufkommen des neuen Landschaftsgefühls erst zugebilligten Tribut.' (p. 150 sq.).

⁴⁸⁷ 90 Nous renvoyons ici au passage cité et analysé p. 150.

soi-même⁴⁸⁹.

L'expression du sentiment que suscite la vue d'un paysage 'sublime'⁴⁹⁰ prend peu à peu le pas, notamment dans la seconde partie du roman, comme nous le constaterons par la suite, sur les considérations esthétiques. Cette évolution, soulignée par l'effacement progressif du narrateur⁴⁹¹, est étroitement liée à la découverte d'un élément, la mer, qui apparaît, certes, dès le début du roman⁴⁹², mais qui n'est pas immédiatement associé à un sentiment extatique. En effet, ce n'est que lorsque Ardinghello quitte la Lombardie et qu'il contemple pour la première fois, du haut de l'Appenin, le golfe de Gênes qu'une émotion nouvelle s'empare à la fois de son 'coeur' et de 'tous ses sens' :

Genua, November. Wie ich aus dem fruchtbaren großen Tale der Lombardei, von hundert Flüssen durchströmt, [...] durch die wilden kahlen Felsenkrümmen des Apennin hinauftrat und endlich aus der Bocchetta hervor, von heitern Lüften umspielt, daß die Locken um meine heißen Schläfe flatterten, oben auf der Höhe das tiefe breite Meer unter mir glänzen sah, von süßen Strahlengewölk des Abends umlagert: Gott, wie ergriff das mein Herz und alle Sinne! Wie die Thetis Homers mit einem Sprung von Olymp hätte ich mich in die ewige Lebensfülle hineinstürzen und wie ein Walfisch darin herumtaumeln und alle meine Leiden abkühlen mögen. (vol. 1, II, p. 85)

Ce passage rappelle à la fois par son style hypotaxique et par la position qu'adopte le spectateur ('oben auf der Höhe') certaines lettres de Werther⁴⁹³. La contemplation de la mer suscite chez Ardinghello le désir de se jeter en elle, non pour s'y perdre totalement, comme finissait par le souhaiter Werther, mais pour puiser en elle une vitalité salutaire.

⁴⁸⁸ 91 Cf. supra note 64.

⁴⁸⁹ 92 Nous retrouvons cette image dans les lettres de Ardinghello, comme par exemple dans celle qu'il envoie de Terni : 'Ich bin im Himmelreiche! Wie ein paar kühne Adler jagen wir durch die weiten Lustreviere! Freiheit, Quellenjugend und feurige Liebe und Zärtlichkeit!' (in : W. Heinse, op. cit., vol. 2, V, p. 344).

⁴⁹⁰ 93 Pour l'analyse de ce terme, cf. supra : p. 137-138.

⁴⁹¹ 94 Les nombreux 'discours' du narrateur sont ainsi peu à peu supplantés par les lettres de Ardinghello, qui, dans l'une d'elles (vol. 1, III), prend précisément la défense de la peinture de paysage ('Ihre besten Gegenstände bleiben gewiß die andern Tiere und Pflanzen, Gras und Bäume; diese können sie darstellen, die Künstler! Den Menschen sollen sie dem Dichter überlassen. Die Landschaftsmalerei wird auch endlich alle andre verdrängen.', p. 181). Cette évolution est révélatrice de l'emprise progressive de la nature sur l'art dans le roman.

⁴⁹² 95 Le roman s'ouvre en effet par la célébration, à Venise, le jour de l'Ascension, du mariage du Doge avec la Mer : 'Wir ließen den Bucentoro zwischen tausend Fahrzeugen, unter dem Donner des Geschützes von allen Schiffen aus den Häfen, in die offene See stechen und den Dogen sich mit dem Meere vermählen [...].', in : W. Heinse, op. cit., vol. 1, I, p. 9. Rappelons qu'au cours de cette cérémonie symbolique, destinée à rappeler la domination de la République de Venise sur l'Adriatique, le Doge jetait dans les flots une bague en or. 96 Cf. notamment la lettre du 18 août dans la première partie du roman et, dans la seconde, celle du 12 décembre (supra p. 141 et p. 143-144).

⁴⁹³ 97 Cf. *Genèse*, I, 2.

Ainsi, la naissance d'un sentiment du paysage semble déterminée par la découverte de la mer infinie. Les noces symboliques qui sont célébrées au début du roman (le mariage du Doge avec la Mer) préludent à celles qui uniront Ardinghello, tour à tour peintre, ménestrel et pirate des mers, à l'océan infini.

3. 3. 2. La mer : une expérience extatique

En contemplant l'immensité de la mer, Ardinghello éprouve pour la première fois un sentiment exalté, décrit en ces termes :

Ich machte, wie es Tag war, einen Spaziergang auf den Hügel und besah die Lage von Genua [...] Ich sah hinaus in die unermessliche Sphäre von Gewässer, und die ungeheure Majestät wollte mir die Brust zersprengen; mein Geist schwebte weit über der Mitte der Tiefen und fühlte ganz in unaussprechlicher Wonne seine Unendlichkeit. (vol. 1, II, p. 87-88)

Le spectacle de la mer incommensurable ('die unermessliche Sphäre von Gewässer') permet à l'individu de prendre conscience de sa propre infinité. À l'instar de Werther qui, comme nous l'avons relevé précédemment, se sentait investi d'une omnipotence quasi divine lorsqu'il s'abîmait dans la contemplation d'une vue panoramique, Ardinghello, dont l'esprit 'se meut sur les eaux', une image empruntée au récit biblique de la Genèse⁴⁹⁴, a le sentiment d'égaliser en puissance Dieu lui-même. Ainsi que le souligne A. Koschorke, ce motif du regard porté vers l'horizon (*Horizontblick*) permet finalement de traduire cette aspiration prométhéenne, caractéristique du *Sturm und Drang*, qui pousse l'individu à s'élever au rang de Dieu :

Ähnlich wie das Prometheus-Motiv ist der Horizontblick, der das Ich der Kleinheit und Enge des gewöhnlichen Lebens entreißt, eine der Transmissionsformen, durch die sich im Sturm und Drang das Individuum in den Rang der Gottgleichheit versetzt⁴⁹⁵.

Chez Heine, le spectacle de la mer infinie est le moteur de cette élévation spirituelle qui permet à l'individu de se soustraire à l'étroitesse de son existence et de se transcender lui-même. Ardinghello se lance ainsi, en des termes qui nous rappellent ceux qu'emploie Schiller dans son analyse du 'sublime'⁴⁹⁶, dans un vibrant éloge de l'océan :

Nichts auf der Welt füllt so stark und mächtig die Seele; das Meer ist doch das Schönste, was wir hienieden haben. Dies ist das wahre Leben: hierauf gibt sich der Mensch Flügel, die ihm die Natur versagt, und verbindet in sich die Vollkommenheiten aller andern Geschöpfe. Wer das Meer nicht kennt, kömmt mir unter den Menschen wie ein Vogel vor, der nicht fliegen kann oder der seine Flügel nicht braucht, wie die Straußen, Hühner und Gänse. Hier ist ewige Klarheit und Reinheit; und alles Kleine, was sich in den Winkeln der Städte in uns nistet, wird hier von den großen Massen weggescheucht. Wie dort die Seealpen

⁴⁹⁴ 98 A. Koschorke, op. cit., p. 139-140.

⁴⁹⁵ 99 Cf. supra p. 138, note 63.

⁴⁹⁶

aufsteigen! gleich Helden bei Aspasien und Phrynen; wie die zarte Linie am Horizont sich so weich herumründet! In den Ozean hinaus möcht ich; wie klopf mir das Herz! (vol. 1, II, p. 88)

À la mer est associée cette image de l'envol que nous avons relevée à la fois chez Werther, notamment dans la lettre du 18 août, et dans le *Faust*. Mais tout comme Faust, et contrairement à Werther, Ardinghello, loin de se laisser décourager par la difficulté d'adjoindre aux 'ailes de l'esprit' celles du corps, exprime ici un désir de conquête qui commandera sa quête des 'îles bienheureuses'.

Cette aspiration héroïque est également alimentée par des références mythologiques (les hétaires Aspasia et Phryné)⁴⁹⁷. Nous retrouvons ainsi une nouvelle forme de perception médiate de la réalité, réinterprétée ici, comme, plus tard, chez Hölderlin, notamment dans le roman *Hyperion* (1797-1799)⁴⁹⁸, par la culture.

Dans ce passage, la 'petitesse' d'une vie citadine est clairement opposée au spectacle purificateur de l'océan infini ('Hier ist ewige Klarheit und Reinheit'). Certes, Heinse reprend ici un *topos* dont a déjà usé E. v. Kleist dans son poème 'Der Frühling'⁴⁹⁹, mais il renouvelle cette opposition traditionnelle entre la pureté de la nature et la corruption des villes en l'intégrant dans une esthétique du 'sublime' sous-tendue par l'image de la mer. C'est à cet élément qu'aura également recours Jean Paul dans son 'appendice comique' joint au roman *Titan* (1800-1803) et intitulé *Des Luftschiffers Gianozzo Seebuch*, afin de traduire le sentiment de liberté que ressent l'individu lorsqu'il parvient à prendre de la hauteur :

Fast wie einem solchen Fisch im Wasser war mir gestern nachts in der Luft, als ich herauskam aus dem Novitätentempel. Welche lüftende Freiheitsluft gegen den Kerkerbrodem unten! Hier ein rauschendes Nachtluft- Meer, drunten ein morastiges Krebsloch! Ich machte die Sänftenfenster dem frischen Luftzug auf und blies vor Lust mit meinem Posthörnchen hinaus⁵⁰⁰.

La mer devient chez Jean Paul un espace métaphorique ('ein rauschendes Nachtluft-Meer'), où se réalise le désir d'une émancipation sociale, souligné par l'opposition entre l'air vivifiant de la liberté ('lüftende Freiheitsluft') et l'atmosphère confinée du 'cachot' terrestre ('Kerkerbrodem', 'ein morastiges Krebsloch').

⁴⁹⁷ 100 De même, de nombreuses références historiques apparaissent dans le passage qui précède celui que nous venons de présenter et que, pour des raisons pratiques, nous ne pouvons citer dans son intégralité. L'indication, souvent au pluriel, de grands noms de l'histoire de la conquête maritime (C. Colomb, A. Doria, Thémistocle, Scipion l'Africain et Scipion Émilien...) permet simplement de souligner cette aspiration à l'héroïsme : '[...] ein reizendes Theater, das von jeher seine Bewohner angetrieben hat, das Meer zu beherrschen, und woheraus immer die größten Seehelden hervorgekommen sind. Heiliger Kolumbus und du, Andreas Doria, die ihr nun mit den Themistoklessen und Scipionen in Elysium Paar und Paaherumwandelt, euch Halbgötter unter den Menschen bet ich im Staube an. Ach, daß auch mir kein solches Los bestimmt ist!' (in : W. Heinse, op. cit., vol. 1, II, p. 88).

⁴⁹⁸ 101 Nous évoquerons plus loin, à propos de la métaphorisation des hauteurs dans la littérature allemande de la fin du XVIIIe siècle, sur ce roman de Hölderlin. Cf. infra : 4. 1. 2., p. 188.

⁴⁹⁹ 102 Cf. supra p. 109 (notamment les vers 389-391).

⁵⁰⁰ 103 Jean Paul, *Komischer Anhang zum Titan. Des Luftschiffers Gianozzo Seebuch*, in : *Werke*, op. cit., vol. 3, p. 942.

Dans le roman de Heine, l'élément marin devient le symbole de la fusion de l'individu dans l'univers. Ainsi que l'expose Demetri, ce 'philosophe de la nature' avec lequel s'entretient Ardinghello dans la seconde partie du roman, c'est en se mêlant aux éléments que l'individu finira par pénétrer dans la 'mer de l'être des êtres' :

Das ist eine ganz andre Hoffnung, Sicherheit von Unsterblichkeit, wann ich Stürme durch die Atmosphäre brausen höre und in mir fühle: bald wirst auch du die Wogen wälzen und mit dem Meer im Kampf sein! Wann ich den Adler in den Lüften schweben sehe und denke: bald wirst auch du in mächtigem Fluge so über dem Rund der Erde hangen! als Komet durch die Himmel schweifen, Sonne Welten beglücken! und, stolzer Gedanke! wieder in das Meer des Wesens der Wesen einströmen! (vol. 2, IV, p. 308)

Le spectacle des flots déchaînés incite l'individu à s'unir au Tout, à cet 'être des êtres' que Heine conçoit non véritablement comme un Dieu personnel, mais plutôt comme le fondement originel de l'univers, comme une substance diffuse englobant telle une 'mer' tous les êtres⁵⁰¹. Cette expérience extatique de la nature, simplement décrite ici par des pluriels emphatiques ('Stürme', 'die Wogen', 'in den Lüften', 'durch die Himmel', 'Welten'), rappelle l'union mystique que connaît Werther dans la lettre du 10 mai. Les propos qu'échangent Ardinghello et Demetri sur le toit du Panthéon, lieu symbolique qui invite le spectateur à une contemplation exaltée⁵⁰², témoignent d'une même aspiration panthéiste. Ainsi, Ardinghello compare l'exercice de sa sensibilité aux moindres mouvements de la nature, véritable 'sanctuaire', à un office divin :

Und wer den reizbarsten, innigsten Sinn für die Schönheiten der Natur hat, ihre geheimsten Regungen fühlt, deren Mängel nicht vertragen kann und denselben abhilft nach seinen Kräften: der übt aller Religionen Wahrstes und Heiligstes aus. Sein Tempel ist das unendliche Gewölbe des Himmels; sein Fest jede schöne Sommernacht, ein herrlicher Aufgang; und er bringt seine Opfer dar an Menschen, an Tiere, die ihrer bedürfen, an alles Lebendige. (vol. 2, IV, p. 315)

Ardinghello cherchera, au terme de son voyage, à mettre en oeuvre cette nouvelle religion de la nature en instaurant un véritable culte des éléments⁵⁰³.

De plus, et contrairement à Werther qui, dans la lettre du 10 mai, avoue 'succomber' sous la puissance de son expérience mystique⁵⁰⁴, Ardinghello connaît une fusion à la fois 'active' et sensuelle dans la Nature divinisée. Il respecte en cela le principe énoncé par

⁵⁰¹ 104 Nous renvoyons ici à l'ouvrage de M. L. Baeumer, *Heine-Studien*, qui analyse notamment la conception religieuse de Heine et tente de définir plus précisément cette notion 'd'être des êtres' : 'Heine denkt es sich als den umfassenden Urgrund alles Seins und des Weltalls. Insofern bedeutet ihm dieses 'Wesen der Wesen' doch die ganze Natur und Welt, das All. Ihm soll Verehrung und Anbetung gezollt werden. Ein persönlicher Gott ist es jedoch nicht; es umfaßt alle Wesen wie ein 'Meer'. Heines Vorstellung vom 'Wesen der Wesen' ist offenbar so fließend wie die Metapher des Meeres, mit der er es zu umschreiben versucht' (M. L. Baeumer, 'Heines angebliche Konversion und seine religiöse Anschauung', in : *Heine-Studien*, Stuttgart 1966, p. 27-28).

⁵⁰² 105 'Wir traten wieder in das Pantheon. Und um diese Zeit muß man es sehen, wann die stille Dämmerung sich einsenkt! Da fühlt man unaussprechlich die Schönheit des Ganzen; die Masse wird noch einfacher für das Auge und erquickt es lieblich und heilig. Dann ist es so recht der weite hohe schönheitsvolle Zauberkreis, worin man von dem Erdgetümmel in die blauen heitern Lüfte oben wegverzückt wird, und schwebt, und in dem unermeßlichen Umfange des Himmels atmet, befreit von allen Banden.', in : W. Heine, op. cit., vol. 2, IV, p. 300.

Demetri, selon lequel l'individu réussit à 'pénétrer' dans la 'nature des choses' non seulement en usant de sa sensibilité, mais en 'devenant' cette nature elle-même :

In uns gekehrt die wunderbare Sicherheit, daß wir Wirkliches und kein Nichts sind, und allen Grund zu denken und zu handeln. Außer uns Sonne, Mond und Sterne im unermesslichen Äther, und Luft und Meer und Land voll unzählbarer lebendiger Dinge.

Doch solche Menge Verschiedenheiten entdeckt nur das Auge, unser reichster, aber auch flachster Sinn; wir haben einen andern, der tiefer dringt und zu einfachern kömmt: das Gefühl. [...]

Doch werden wir auch mit diesem so mächtig ergreifenden Sinne nur Oberflächen gewahr; allein tiefer in die Natur der Dinge können wir nicht eindringen, wenn wir nicht sie selbst werden. Und dann hört aller Sinn auf; wir sind es selbst und schweben im Genuß ohne alle wissentliche Unterscheidung. (ibid., p. 279 sq.)

Heinse transforme ainsi la célèbre formule des philosophes de l'école d'Élée, 'Hen kai pan'⁵⁰⁵, en un credo panthéiste 'dynamique' :

Eins zu sein und Alles zu werden, was uns in der Natur entzückt, ist doch etwas ganz anders als das Schlaraffenleben, welches, vernünftigerweise und aller Erfahrung nach undenkbar, bezauberte Phantasien sich vorstellen. (ibid., p. 309)⁵⁰⁶

Il associe ainsi à l'idée d'unité ('Eins zu sein') celle d'un devenir ('Alles zu werden'), d'une dynamique qui sous-tend non seulement sa cosmogonie⁵⁰⁷, mais également son esthétique. Si la mer apparaît dans le roman comme un élément déterminant, jusqu'à devenir même une métaphore de l'hypostase divine ('das Meer des Wesens der Wesen'), c'est parce qu'elle éveille, par le jeu des forces qui sont en elle, le désir d'une fusion dionysiaque au sein de la nature.

⁵⁰³ 106 'Ein neues Pantheon wurde der Natur aufgeführt, ein Tempel der Sonne und den Getsirnen, ein Tempel der Erde, ein Tempel der Luft und einer auf Vorgebirg in die See hin thronend dem Vater Neptun, und dann noch ein Labyrinth angelegt von Zedern und Eichen zur künftigen schauervollen Nacht für Zweifler dem unbekanntem Gotte. Der Tempel der Erde, der Tempel der Luft und das Labyrinth kamen nach Naxos, der Tempel der Erde in ein entzückendes Tal.', in : ibid., vol. 2, V, p. 368.

⁵⁰⁴ 107 Cf. supra p. 137, note 58.

⁵⁰⁵ 108 'Man könnte auf diese Weise aber wohl doch noch die sonderbare Meinung des Xenophanes und seiner Schüler Parmenides und Melissos erklären, daß *Eins Alles und Alles Eins* sei. Nämlich, aller Grundstoff ist sich gleich, nur die Form seines unendlichen Wesens verschieden.', in : ibid., vol. 2, IV, p. 303. La philosophie de la nature qu'ont développé notamment Xénophane (v. 577-v. 485 av. J.-C.), fondateur de l'école d'Élée, et Parménide (v. 504-v. 450 av. J.-C.) repose sur l'idée de 'l'unité' de l'univers. Nous renvoyons ici à l'analyse détaillée de M. L. Baeumer (op. cit., p. 49-91).

⁵⁰⁶ 109 C'est cette même formule que reprendra Hölderlin dans son roman *Hyperion* : '*Eines zu sein mit Allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen. Eines zu sein mit Allem, was lebt, in seliger Selbstvergessenheit wiederzukehren ins All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden, das ist die heilige Bergeshöhe, der Ort der ewigen Ruhe, wo der Mittag seine Schwüle und der Donner seine Stimme verliert und das kochende Meer der Woge des Kornfelds gleicht*' (in : *Sämtliche Werke*, éd. par Friedrich Beissner, Stuttgart 1965, vol. 3, p. 9). Cf. ici Max L. Baeumer, op. cit., p. 76 sq.

Gênes n'est que la première étape d'un voyage qui conduira le héros jusqu'aux confins de la mer Égée. Le récit de ces pérégrinations s'enrichit, dans la seconde partie du roman, de nombreuses descriptions de paysage, qui, si l'on excepte la longue discussion métaphysique que développent Ardinghello et Demetri, l'emportent finalement sur les commentaires esthétiques. Au plaisir de contempler les richesses architecturales et picturales des villes de Venise, Florence ou Rome vient s'ajouter celui de découvrir la grande variété de paysages qu'offrent les provinces de l'Ombrie (Terni, Pérouse), le Sud napolitain et la Sicile⁵⁰⁸.

Ainsi, la quête des îles du bonheur⁵⁰⁹, qui s'achève par la fondation d'une société utopique reposant sur le culte païen des éléments, semble également aller de pair avec une réelle découverte du paysage.

3. 3. 3. Une esthétique du mouvement

Nous rappellerons tout d'abord que la première description de paysage dans le roman, celle du lac de Garde, présentée plus haut⁵¹⁰, présente déjà l'image d'une nature en mouvement : le soleil 'monte' au-dessus de l'horizon ('Die Sonne kam herauf [...]') et 'franchit' la montagne ('[...] schritt kühn übers Gebirg [...]') ; un souffle léger 'ride' la surface de l'eau ('ein leises Wehen kräuselte die Wellen') ; les vagues bercent l'esquif où se trouvent le narrateur et son compagnon, tandis que les jeux de lumière créent sans cesse de nouvelles 'scènes'. C'est à ces changements constants, à cet ondolement continu que le lac doit sa beauté ('ein leises Wehen [...] weckte seine Schönheit auf und machte sie lebendig'), définie un peu plus loin comme 'l'harmonie la plus parfaite du mouvement'⁵¹¹.

Les représentations de paysage que l'on trouve, en plus grand nombre, dans la

⁵⁰⁷ 110 Ainsi que l'expose Demetri, l'univers est sans cesse animé par le jeu des forces élémentaires qui le constituent : 'Durch Wirken und Gegenwirken ist das All in schönem Leben. Das Wesen äußert immer seine Kraft, so wie immer die Sterne leuchten und umeinander durch die Himmel schweben. Auch wann wir schlafen, bewegen wir unsern Erdball um seine Sonne. Wie vieles andre mag das Wesen in uns tun, ohne daß wir uns dessen bewußt sind und wofür die Sinnen keine Sprache haben! Unsre innige Vereinigung mit dem Ganzen herrscht immerfort, und wir sind nur zum Schein ein Teil davon; jedes besondere Ding ein Spiel, ein Mutwille des Wesens, und kann keinen Augenblick ohne das Ganze bestehen.' (in : W. Heine, op. cit., vol. 2, IV, p. 308).

⁵⁰⁸ 111 Ce nouveau 'plaisir visuel' ('Augenlust') est souligné par Ardinghello dès le début de son voyage : 'Unsre Reise war eine immerwährende Augenlust. Wir haben den Weg über Monte Cassino genommen. Hier fühlt man recht die Schönheit von Italien und hat sinnlich vor sich, wie sich der Apennin in seiner ganzen Majestät durch dessen Mitte lagert, zur Erfrischung mit seinen luftigen und waldichten Gipfeln für den Sommer und reizenden Tälern und Ebenen an beiden Meeren für den Winter.' (in : ibid., vol. 2, V, p. 348-349).

⁵⁰⁹ 112 'Sieh die Inseln der Glückseligkeit vor Dir, mit vor Verlangen kochendem Herzen nach ihrer Lust, von üppigem Mut alle Nerven geschwellt: und widerstehe mit kalter Überlegung der Gefahren, die vielleicht auf Dich warten, indes der günstigste Wind über Dir in den Wipfeln hinsäuselt!', in : W. Heine, ibid., vol. 2, IV, p. 203.

⁵¹⁰ 113 Cf. supra p. 147.

seconde partie du roman, se plient également à cette 'esthétique du mouvement' que prône Ardinghello⁵¹². La description de la cascade du Velino, près de Terni, offre un bel exemple de cette mise en mouvement' de la nature toute entière :

Der Wasserfall ist nun eine entzückende Vollkommenheit in seiner Art, und es mangelt nichts, ihn höchst reizend zu machen. Ein starker Strom [...] muß sich, gebändigt durch einen tiefen Kanal stürmend, in wilden Wogen wälzen, mit allerlei süßem lieblichen Gesträuch umpflanzt, als hohen grünen Eichen, Ahornen, Pappeln, Zypressen, Buchen, Eschen, Ulmen, Seekirschen, und in die greuliche Tiefe senkrecht an die zweihundert Fuß hinabstürzen, daß der Wasserstaub davon noch höher von unten heraufschlägt. Alsdenn tobt er schäumend über Felsen fort, breitet sich aus, rauscht zürnend um grüne Bauminseln, und hastig schießt er in den Grund von dannen, zwischen zauberischen Gärten von selbstgewachsenen Pomeranzen, Zitronen und andern Frucht- und Ölbäumen. Sein Fall dauert sieben bis acht Sekunden oder neun meiner gewöhnlichen Pulsschläge von der Höhe zur Tiefe. Das Aufschlagen in den zurückspringenden Wasserstaub macht einen heroisch süßen Ton und erquickt mit nie gehörter donnernder Musik und Veränderung von Klang und Bewegung die Ohren, und das Auge kann sich nicht müde sehen. (vol. 2, V, p. 345)

La course précipitée du fleuve est traduite non seulement par des verbes de mouvement ('wälzen', 'hinabstürzen', 'heraufschlägt', 'tobt [...] fort', 'breitet sich aus', 'schießt'), un artifice dont ont déjà usé Brockes et Klopstock⁵¹³ et qui se double ici de participes présents employés comme adverbes ('stürmend', 'schäumend', 'zürnend'), mais également par une accumulation asyndétique de substantifs ('Eichen, Ahornen, Pappeln, Zypressen, Buchen, Eschen, Ulmen, Seekirschen'), ce qui permet de créer un effet d'accélération. Dans son journal rédigé lors de son voyage en Italie (1780-1785), Heinse recourt à ce même procédé lorsqu'il décrit la chute du Rhin à Schaffhouse :

Auch das bestgemahlte Bild von ihm [dem Rhein] wird immer todt bleiben. Die Heftigkeit der Bewegung giebt ihm das Leben, welches warm und kalt ans Herz greift, daß einem vor Entzücken und Furcht der Odem aussenbleibt. Man müßte ihn denn von oben herab mahlen, daß man sähe, was er wolle. Er will in die Tiefen der Mutter Erde, um sich mit ihr im Innern zu vereinigen. Ihr Fleisch und Gebein von außen hemmt ihn. Nun trifft er Grund an, und will hinein; Felsen halten ihn auf; er stürmt, und führt mit Allgewalt seine Wogen an; schießt hernieder, und schäumt und sprudelt, und löst sich auf im Feuer der Liebe, daß sein Geist in den Lüften herum dampft. [...] Der Perlenstaub [...] bildet ein so fürchterliches Ganzes mit dem Flug und Schuß und Drang, und An- und Abprallen, und Wirbeln und Sieben und Schäumen in der Tiefe, und dem Brausen und dem majestätischen Erdbebenartigen Krachen dazwischen, daß alle Tiziane, Rubense und Vernets vor

⁵¹¹ 114 'Schönheit ist die vollkommenste Harmonie der Bewegung, und die Seele erkennt darin ihren reinsten Zustand.', in : op. cit., Livre 1, III, p. 179.

⁵¹² 115 Nous renvoyons ici au long débat esthétique qui clôt la première partie du roman (cf. p. 164 sq.).

⁵¹³ 116 Cf. supra : 2. 2. 3., p. 92 sq.

der Natur müssen zu kleinen Kindern und lächerlichen Affen werden⁵¹⁴.

L'impuissance du peintre, aussi habile soit-il, à représenter un élément en mouvement est également relevée par Ardinghello, lorsqu'il compare une copie d'un tableau reproduisant la cascade du Velino à l'impression produite 'sur le vif' par cette dernière :

Man hat ihn [den Wasserfall] schon abgemalt und zeigte mir gestern bei unsrer Ankunft die Kopie von dem Original. Aber gemalt bleibt er immer ein armseliges Fragment ohn alles Leben, weil kein Anschauer des Gemäldes, der die Natur nicht sah, sich auch mit der blühendsten Phantasie das hinzuzudenken vermag, was man nicht andeuten kann. Und überhaupt ist es Frechheit von einem Künstler, das vorstellen zu wollen, dessen Wesentliches bloß in Bewegung besteht. Tizian zeigt klüglich allen Wasserfall nur in Fernen an, wo die Bewegung sich verliert und stillezustehen scheint. (vol. 2, V, p. 346)

Ainsi que l'a rappelé Lessing dans son *Laokoon*, la peinture, ayant pour objet des corps coexistant dans l'espace, est impropre à la représentation du mouvement, contrairement à la poésie qui, elle, obéit au principe de la succession temporelle⁵¹⁵.

Toutefois, Lessing a souligné également les faiblesses d'une reproduction poétique, qui, lorsqu'elle s'applique à un objet, est contrainte de le représenter successivement, dans ses différentes parties. Une telle décomposition nuit à l'unité de la représentation, comme nous avons pu le constater chez Brockes⁵¹⁶. Heinse, quant à lui, pare à ce défaut caractéristique de la *Naturlyrik* du début du XVIIIe siècle non pas en enchaînant différentes vues précises de la cascade du Velino, mais en essayant de traduire, grâce aux procédés stylistiques que nous avons relevés plus haut, le mouvement inhérent à cet élément. Ardinghello choisit d'adopter à cet effet un point de vue situé en hauteur :

Gestern abend kamen wir durch den rauhen Wald und das wilde Gbirg von Spoleto hier an, und diesen Morgen sind wir gleich nach dem neuen Sturz des Velino in aller Frühe ausgezogen. Wir wollten ihn zuerst von oben betrachten. (ibid., p. 344-345)

Cette position permet de suivre du regard la course du fleuve, ce que Heinse, dans son journal, recommande au peintre ('man müßte ihn denn von oben herab mahlen, daß man sähe, was er wolle'), et de saisir 'd'un coup', sans aucune 'dispersion', l'ensemble des éléments constituant le panorama :

Gewiß aber läßt es sich mit keinem andern vergleichen und ist einzig in seiner Art; die große Natur der herrlichen Gebirge herum, der frische Reiz und die liebliche Zierde der den Sturz vor dem Fall umfassenden Bäume, das einfache Ganze, was das Auge so entzückt, auf einmal ohne alle Zerstreung, so wollüstig verziert und doch so völlig wie kunstlos, nährt des Menschen Geist wie lauter kräftiger Kern. (ibid., p. 346)

La volonté d'éviter toute dispersion du regard nous rappelle le poème didactique de

⁵¹⁴ 117 W. Heine, *Tagebücher von 1780 bis 1800*, in : *Sämmtliche Werke*, op. cit., vol. 7, p. 23-24.

⁵¹⁵ 118 L'analyse de Lessing est d'ailleurs littéralement reprise, dans ses grandes lignes, dans la lettre de Ardinghello (adressée de Rome) qui clôt le premier volume du roman (cf. vol. 1, III, p. 171 sq.).

⁵¹⁶ 119 Cf. supra p. 86 sq.

Brockes 'Bewährtes Mittel für die Augen', où nous avons d'ailleurs relevé le terme 'zerstreuen'⁵¹⁷. Néanmoins, au lieu de recourir, comme Brockes, à la technique de la 'vue-cadre' (*Rahmenschau*) afin de remédier à cette dispersion, Heinse s'attache essentiellement à rendre l'impression saisissante que produit la rapidité du fleuve. Car, ainsi qu'il le note dans son journal à propos de la chute du Rhin, c'est avant tout au 'sentiment' du spectateur, et non à sa perception visuelle, que s'adresse un tel spectacle :

Es ist der Rheinstrom, und man steht davor wie vor dem Innbegriff aller Quellen, so aufgelöst ist er; und doch sind die Massen so stark, daß sie das Gefühl statt des Auges ergreifen, und die Bewegung so trümmernd heftig, daß dieser Sinn ihr nicht nach kann, und die Empfindung immer neu bleibt, und ewig schauervoll und entzückend. Man hört und fühlt sich selbst nicht mehr, das Auge sieht nicht mehr, und läßt nur Eindruck auf sich machen; so wird man ergriffen, und von nie empfundenen Regungen durchdrungen⁵¹⁸.

À l'enchaînement de différents 'tableaux' rigoureusement structurés, un mode de représentation inauguré par Brockes, est préférée ici une succession 'd'impressions', de 'sentiments', conformément à ce que Lessing attendait du poème de E. v. Kleist 'Der Frühling'⁵¹⁹.

Cette analyse nous a permis, dans un premier temps, de mettre en évidence différents mode de perception d'un fragment du monde sensible, saisi à travers le prisme de l'art, de la littérature, ou bien encore de la culture. Cette médiation témoigne de la permanence d'une subordination de l'image comme *pictura* à un discours auquel elle n'est, certes, plus explicitement rattachée, comme c'était le cas dans la poésie baroque et même encore dans la littérature du début du XVIIIe siècle, mais auquel elle reste implicitement associée⁵²⁰.

Nous avons constaté ensuite que l'expression d'un sentiment extatique de la nature, étroitement liée à la découverte d'un spectacle 'sublime', non plus celui des Alpes comme chez Haller par exemple, mais celui de la mer infinie, tendait néanmoins à reléguer progressivement au second plan les considérations philosophiques et esthétiques qui abondent dans la première partie du roman.

C'est également dans ce texte que nous avons trouvé, pour la première fois, une

⁵¹⁷ 120 Cf. supra p. 79 ('Es scheint, als ob sich die Gedanken, so wie der Augen Strahl, zerstreuen [...]').

⁵¹⁸ 121 W. Heinse, *Tagebücher von 1780 bis 1800*, op. cit., p. 25.

⁵¹⁹ 122 Cf. supra p. 115.

⁵²⁰ 123 Parfois même, la finalité discursive de la contemplation de la nature est encore expressément formulée, comme dans ce passage, situé au début du roman : 'Wir machten noch vor Schlafengehen aus, den andern Morgen auf dem See ins Gebirg hinein zu schiffen und zum Mittagsmahl das Gehörige mitzunehmen; ich brannte vor Verlangen, mehr und alles von ihm [Ardinghello] zu erfahren.' (in : op. cit., vol. 1, I, p. 51). La mise en scène du paysage reste ainsi justifiée ici par le récit de Ardinghello (p. 53 sq.) qui, au sein de ce 'théâtre superbe' qu'offre la montagne (une métaphore qui, là encore, est l'indice d'une forme de médiation esthétique de la perception de la réalité), consent à révéler au narrateur ses origines. Il y a ainsi une équivalence entre la mise en scène du paysage et celle du personnage lui-même. 124 Nous reveindrons plus loin, au cours de notre analyse du récit de Tieck *Die Freunde*, sur ce texte programmatique. Cf. infra : 4. 2. 3., p. 220.

description de paysage (celle du lac de Garde) qui, par l'équilibre de ses composantes spatiales et symboliques, répond aux critères distinctifs que nous avons proposés au début de notre étude. Plus encore, la mise en oeuvre d'une esthétique du mouvement, sous-tendue par une conception à la fois panthéiste et dynamique de la nature ('Eins zu sein und Alles zu werden, was uns in der Natur entzückt'), semble résoudre le problème qu'a pointé Lessing, avec la résonance que l'on sait, dans son *Laokoon*. Le problème, lié au mode nécessairement consécutif du discours poétique, de l'unité du paysage est en effet contourné chez Heinse par l'adoption d'une représentation non plus seulement mimétique, mais essentiellement subjective, consacrée à l'expression de 'sentiments'. Car, comme le rappelle Ardinghello, la nature, faute de pouvoir être reproduite précisément, doit être 'ressentie' :

Man kann die Natur nicht abschreiben; sie muß empfunden werden, in den Verstand übergehen und von dem ganzen Menschen wieder neu geboren werden. Alsdenn kommen allein die bedeutenden Teile und lebendigen Formen und Gestalten heraus, die das Herz ergreifen und die Sinnen entzücken [...]. (vol. 1, III, p. 193)

L'analogie frappante de ces propos avec ceux que tiendra Sternbald, personnage central du roman de L. Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798)⁵²¹, lorsqu'il défendra une conception plus personnelle de la peinture de paysage, démontre l'influence du roman de Heinse sur l'élaboration d'une nouvelle esthétique du paysage dans la littérature romantique allemande. En optant pour une perspective 'intérieure', Heinse anticipe en effet sur la réflexion que mènera Jean Paul, dans son essai *Vorschule der Ästhetik* (1804), sur l'essence de la 'poésie paysagiste' (*poetische Landschaftsmalerei*). Ainsi que nous le constaterons dans le chapitre suivant, Jean Paul recommandera en effet au poète d'unifier sa représentation du paysage par la force du sentiment.

3. 4. Bilan

Dans les premières décennies du XVIIIe siècle a débuté une conquête sans laquelle le paysage, caractérisé, comme nous l'avons vu, par la relation instaurée entre un morceau de nature et la conscience du spectateur, ne pourrait voir le jour : la conquête progressive de la nature par l'âme de l'individu. Sous l'influence du piétisme en particulier⁵²², les poètes du début du XVIIIe siècle ont découvert un sentiment de la nature auquel, au nom d'une réserve à la fois éthique et théologique, ils n'osaient encore s'abandonner totalement. Leurs représentations restaient ainsi soumises à un discours dont ils se servaient comme d'un rempart contre toute 'invasion' du sentiment.

521

522 125 Comme nous l'avons indiqué plus haut, la littérature anglaise a également contribué au développement du sentiment de la nature à cette époque. Rappelons que le terme de *Empfindsamkeit* provient de la traduction que proposa Lessing en 1768 pour le titre du roman de L. Sterne *Sentimental Journey*, paru la même année : *Empfindsame Reise*.

Les poètes de l'*Empfindsamkeit* substituent peu à peu à l'éloge du Créateur celui du 'coeur'. C'est dans sa relation avec une âme soeur, et non plus directement avec Dieu, que l'individu découvre les vertus du sentiment. Les odes que Klopstock consacre au thème de l'amitié ('Freundschaftsoden'), au rang desquelles figure notamment 'Der Zürchersee', témoignent de cette sécularisation progressive.

L'étape suivante est franchie lorsque l'exaltation de l'omnipotence divine et celle du 'langage du coeur' (chez Klopstock par exemple) n'est plus la finalité première de la représentation poétique. À la communion de l'âme tout d'abord avec Dieu, puis avec une âme soeur se substitue peu à peu celle de l'individu avec la nature. Ainsi, comme le souligne très justement A. Langen, la nature, conquise 'par et pour l'âme'⁵²³, devient la 'voix et l'écho' du coeur humain :

Die Landschaft wird subjektiv, wird durchseelt, Stimme und Echo des Menschenherzens. Wie einst die Seele und der Gott, so stehen sich nun Mensch und Landschaft einander gegenüber wie geöffnete Spiegel, wie einander rufende und antwortende Abgründe, ja, in einer neuen, weltlichen Unio mystica verschmelzen Mensch und Natur ineinander⁵²⁴.

La réalisation de cette fusion mystique entre l'homme et la nature dans le roman de Goethe *Die Leiden des jungen Werther*, telle que l'expose, en particulier, la lettre du 10 mai, se solde néanmoins, comme nous l'avons souligné plus haut, par un affaiblissement de l'acuité visuelle. En d'autres termes, la traduction d'un sentiment extatique du paysage semble s'opérer, dans un premier temps, au détriment de l'organisation structurelle de la représentation. Ce processus préromantique d'intériorisation excessive donne naissance à un 'paysage du moi' (*Ichlandschaft*), comme le nomme R. Beitzl, soit à une forme de représentation qui se distingue avant tout par son substrat symbolique.

L'attention portée à la structuration spatiale du paysage dans le roman de W. Heinse *Ardinghello* permet d'effectuer un premier 'rééquilibrage' de la représentation, fondée, en partie, sur les récits de voyage qu'effectua l'auteur. Toutefois, le choix d'une perspective non plus picturale, mais 'sentimentale', telle que la définira Jean Paul, détermine l'avènement d'un paysage 'intérieur', garant de l'unité de la représentation.

⁵²³ 126 [...] die Natur wird durch die Seele, für die Seele erobert.', in : A. Langen, op. cit., p. 118. 127 Ibid., p. 118-119.

⁵²⁴

4. LE PAYSAGE ROMANTIQUE : RETOUR AU SIGNE PUR ?

Denn man genießt an der Natur nicht, was man sieht (sonst genösse der Förster und der Dichter draußen einerlei), sondern was man ans Gesehene andichtet, und das Gefühl für die Natur ist im Grunde die Phantasie für dieselbe⁵²⁵.

En analysant l'évolution du concept de paysage littéraire au cours du XVIII^e siècle, nous avons distingué diverses formes de représentation. Nous les avons qualifiées tour à tour de 'paysages-tableaux', lorsque leur organisation paraissait encore calquée sur celle de leur modèle pictural, de paysages au 'premier' et au 'second degré', selon qu'elles relevaient d'une perception plus ou moins médiate de la réalité sensible, et, enfin, de 'paysages du moi', type précurseur du paysage 'intérieur', dès lors que leurs composantes spatiales semblaient effacées par l'expression d'une correspondance symbolique entre les mouvements de l'âme du spectateur et ceux de la nature.

Le constat d'une intériorisation progressive de la représentation, amorcée par Klopstock, portée à son paroxysme dans le *Werther* de Goethe et associée à une esthétique du mouvement chez Heine, nous incite à compléter cette première 'typologie' du paysage littéraire par l'étude de textes romantiques, point d'aboutissement de cette évolution. Nous verrons ainsi où conduit l'adoption d'une perspective 'intérieure' et s'il n'y a pas un risque qu'elle réduise la représentation du paysage à un ensemble de signes purs. On aurait alors une nouvelle forme de codification, non plus éthique ou rationnelle,

⁵²⁵ 1 Jean Paul, *Die unsichtbare Loge*, in : *Werke*, op. cit., vol. 1, p. 396.

comme pour l'emblématique baroque, mais essentiellement affective.

Toutefois, il nous paraît indispensable, avant d'aborder cette analyse, de préciser le concept apparemment paradoxal de paysage 'intérieur'. Nous pouvons en effet nous interroger sur le rôle qui échoit à une image fragmentaire du monde sensible, lorsqu'elle devient un 'analogon' de l'âme. Autrement dit, en quoi la représentation d'un morceau de réel est-elle encore un support nécessaire à l'expression de sentiments ?

C'est en exposant les réflexions théoriques de Jean Paul sur l'essence de la 'poésie paysagiste' (*poetische Landschaftsmalerei*) et en étudiant leur application tout d'abord dans un passage de son roman *Siebenkäs* (1796-1797), puis dans d'autres textes de la même époque, que nous tenterons de justifier l'émergence d'un paysage 'intérieur' dans la littérature romantique.

4. 1. Le coeur, *camera obscura* du paysage

Cette métaphore surprenante, utilisée par Jean Paul dans une lettre adressée à K. A. Varnhagen von Ense⁵²⁶, et qui rappelle le mot d'ordre du poème de Klopstock 'An Freund und Feind' ('[...] Erst müsse das Herz / Herrscher der Bilder seyn [...]')⁵²⁷, illustre le bouleversement qui s'opère, dans la littérature, à la fin du XVIIIe siècle. Au désir de restituer avec le plus de fidélité et de précision possibles une image du monde sensible, ainsi que le permet, en peinture, l'usage de la *camera obscura*⁵²⁸, se substitue celui de subordonner la représentation aux sentiments du spectateur. La justification théorique de ce renversement du principe mimétique, auquel se réfèrent encore les poètes du début du XVIIIe siècle tels que Brockes ou Haller, nous est proposée par les écrits esthétiques de Jean Paul, notamment par son ouvrage intitulé *Vorschule der Ästhetik*⁵²⁹, paru au tout

⁵²⁶ 2 Nous nous référons ici à l'article de C. Helmreich, 'L'écriture du paysage. Jean Paul et les récits de voyage' (in : *Revue Germanique Internationale*, n°7 [Le paysage en France et en Allemagne autour de 1800], Paris 1997, p. 217-230). Dans cette lettre, Jean Paul affirme que la réalisation d'un 'beau' paysage repose sur l'utilisation du moi comme d'une *camera obscura* (cit. in C. Helmreich p. 225).

⁵²⁷ 3 Cf. supra : 3. 1. 1., p. 118.

⁵²⁸ 4 Cet appareil d'optique - une petite boîte percée, d'un côté, d'un petit trou laissant pénétrer la lumière et fermée, de l'autre, par un papier blanc ou un verre dépoli où vient se réfléchir l'image de l'objet que l'on cherche à reproduire - était fréquemment utilisé par les peintres du XVIIIe siècle, notamment par les védutistes italiens soucieux de 'réalisme' (Pour plus de précisions, cf. : *Dictionnaire des termes techniques. L'atelier du peintre et l'art de la peinture*, préfacé par André Chastel, Paris 1990, art. *camera obscura*, p. 59). Ainsi que l'expose Roland Recht dans son essai *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype* (Paris 1989), cet artifice optique, ancêtre de la photographie, est encore d'une grande actualité au tournant du XIXe siècle (cf. notamment p. 142 : 'Le souci de la précision et de la froideur se manifeste cependant bien avant l'invention de la photographie : on a cherché à évacuer l'âme [...], en même temps que les paysagistes ne pensaient qu'à elle. Ce sont là deux tendances antagonistes qui sont à classer parmi les contradictions dont le Romantisme est fait.')

⁵²⁹ 5 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* (1804), in : *Werke*, op. cit., vol. 5.

début du XIXe siècle.

4. 1. 1. La conception jean-paulienne de la 'poésie paysagiste'

- Une 'unité intérieure'

C'est en se référant aux descriptions des récits de voyage que Jean Paul commence par condamner la technique de l'inventaire à laquelle recouraient, ainsi que nous avons pu le constater, les poètes du début du XVIIIe siècle. L'auteur affirme en effet que le 'déversement chaotique' des différents éléments d'un même paysage ne peut que nuire à l'unité de l'ensemble :

Aus den Landschaften der Reisebeschreiber kann der Dichter lernen, was er in den seinigen auszulassen habe; wie wenig das Ausschütten von Bergen, Flüssen, Dörfern und die Vermessungen der einzelnen Beete und Gewächse, kurz, der dunkle Schutthaufe übereinander liegender Farben sich von selber in ein leichtes Gemälde ausbreite⁵³⁰.

La tentation d'énumérer tour à tour les diverses composantes d'un paysage que le regard perçoit, au contraire, 'd'un seul coup', comme l'avait souligné Haller dans son poème 'Die Alpen', s'explique tout naturellement par la difficulté, propre au mode d'expression poétique, à représenter simultanément des objets coexistant dans l'espace.

Cependant, selon Jean Paul, le poète ne doit pas renoncer pour autant à conférer à sa représentation une 'unité picturale', seul moyen de rivaliser encore avec le peintre de paysage :

Hier allein gilt Simonides' Gleichsetzen der Poesie und Malerei; eine dichterische Landschaft muß ein malerisches Ganzes machen; die fremde Phantasie muß nicht erst mühsam, wie auf einer Bühne, Felsen und Baumwände aneinander zu schieben brauchen, um dann einige Schritte davon die Stellung anzuschauen : sondern ihr muß unwillkürlich die Landschaft, wie von einem Berge bei aufgehendem Morgenlicht, sich mit Höhen und Tiefen entwickeln⁵³¹.

Un 'paysage poétique' ne doit pas devoir sa cohérence au seul travail de l'imagination du spectateur, qui assemblerait un à un, et à grand peine, les différents éléments du paysage comme autant de toiles d'un même décor. Toutefois, cette exigence d'un déploiement 'spontané' ('unwillkürlich') du paysage nous semble difficilement compatible avec le travail de construction visuelle que requiert, comme nous l'avons souligné au cours de notre analyse théorique, la perception d'un fragment de nature.

En fait, Jean Paul semble contourner cette difficulté en recommandant au poète non plus de chercher à représenter la nature dans son 'inépuisable abondance', à la manière de Brockes notamment⁵³², mais de donner à sa représentation une 'unité intérieure' :

Dazu kommt : in der äußern Natur erhöht die Fortwirkung des ausgebreiteten lebendigen Ganzen jeden Lichtstreif, jeden Berg und jeden Vogelton, und jede

⁵³⁰ 6 *Ibid.*, p. 289.

⁵³¹ 7 *Ibid.*

Stimme wird von einem Chore begleitet; aber der poetischen Landschaft, welche nur Einzelnes nach Einzelnem aufbreitet, würde das steigende Ganze völlig mangeln und jede Einzelheit unbegleitet und nackt dastehen, wenn nicht ein inneres poetisches Ganzes der Empfindung das äußere erstattete und so jedem kleinen Zuge seine Mitgewalt anwies und gäbe⁵³³.

Seul le 'Tout poétique intérieur du sentiment', substitué par défaut à celui du monde extérieur, permet de donner au 'tableau de paysage' poétique sa cohérence interne. En d'autres termes, c'est par une représentation non plus mimétique, mais subjective que le poète parvient à évoquer, sans nécessairement le décomposer, le paysage comme un 'Tout', concept central dans l'esthétique jean-paulienne.

Ainsi, de même que Lessing, en se référant notamment au poème de E. v. Kleist 'Der Frühling', voyait dans l'expression de sentiments un moyen de pallier les insuffisances du mode de représentation poétique⁵³⁴, reposant nécessairement sur la successivité, Jean Paul recommande au poète d'unifier sa représentation par la force du sentiment. Il satisfait ainsi à l'exigence de cohésion de la représentation, obtenue en peinture grâce à la perspective centrale, en instaurant un point de vue subjectif unique, comme le souligne A. Koschorke :

Das poetische Äquivalent zur Bildeinheit der Zentralperspektive liegt weniger in der Betonung einer unverrückbaren Betrachterposition und Extrovertiertheit als in dem, was Jean Paul [...] 'ein inneres poetisches Ganzes der Empfindung' genannt hat⁵³⁵.

À la subordination de la représentation picturale à un point de vue fixe, situé à une distance finie du tableau, répond, chez Jean Paul, celle de la description littéraire au sentiment d'un personnage. Il affirme ainsi que nous ne percevons la nature 'dans son ensemble' que par les yeux des acteurs du récit⁵³⁶.

Toutefois, cette nouvelle 'perspective sentimentale' fait appel non plus à la vue, nécessairement limitée au champ de l'expérience sensible, mais à l'imagination, dotée d'une capacité synthétique infinie :

Die Phantasie macht alle Teile zu Ganzen – statt daß die übrigen Kräfte und die Erfahrung aus dem Naturbuche nur Blätter reißen – und alle Weltteile zu Welten, sie totalisiert alles, auch das unendliche All [...]⁵³⁷.

En usant du pouvoir illimité de l'imagination, de sa 'magie naturelle'⁵³⁸, le spectateur parvient à saisir la nature non plus partiellement, mais dans sa globalité, c'est-à-dire non

⁵³² 8 'Wird uns die Natur roh und reich ohne ein fremdes milderndes Auge nahe vor unseres geschoben, folglich mit der ganzen Zerstreung durch ihre unabsehbliche Fülle : so bekommen wir einen Brockes, Hirschfeld und zum Teil einen Thomson und Kleist ; jedes Laub-Blatt wird eine Welt, aber doch will der Fehl-Dichter uns durch eine Laubholzwaldung durchzerren.', in : *ibid.*

⁵³³ 9 *Ibid.*, p. 289-290 (termes soulignés par nous).

⁵³⁴ 10 Cf. *supra* : 2. 2. 4., p. 115.

⁵³⁵ 11 A. Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts [...]*, *op. cit.*, p. 137.

⁵³⁶ 12 'Wir sehen die ganze Natur nur mit den Augen der epischen Spieler.', in : Jean Paul, *op. cit.*, p. 289.

telle que la perçoivent 'réellement' nos sens, mais telle que nous l'imaginons dans toute son infinité.

C'est sur cette capacité, propre à l'imagination, d'embrasser l'infini que repose le caractère 'sublime' de la nature, ainsi que l'expose Jean Paul, en s'inspirant des réflexions de Kant sur le sentiment du sublime, dans son essai *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft* :

Was nun unserem Sinne des Grenzenlosen [...] die scharfabgeteilten Felder der Natur verweigern, das vergönnen ihm die schwimmenden nebligen elysischen der Phantasie. Kant setzt schon das Erhabene der Dichtkunst und der Natur in ein angeschauetes Unendliche. Die Natur zwar selber als Sinnengegenstand ist nicht erhaben, d. h. unendlich, weil sie alle ihre Massen wenigstens mit optischen Grenzen scharf abschneidet, das unabsehbare Meer mit Nebel oder Morgenrot, den unergründlichen Himmel mit Blau, die Abgründe mit Schwarz. Gleichwohl sind das Meer, der Himmel, der Abgrund erhaben; aber nicht durch die Gabe der Sinne, sondern der Phantasie, die sich an die optischen Grenzen, an jene scheinbare Grenzenlosigkeit hinstellt, um in eine wahre hinüberzuschauen⁵³⁹.

De même que Kant, dans son ouvrage *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, affirmait que le sublime ne pouvait être contenu dans une forme sensible, impropre à la représentation de l'illimité et à la pensée de sa totalité⁵⁴⁰, Jean Paul souligne l'incapacité de la nature, composée d'éléments clairement circonscrits par la vue, de faire naître un authentique sentiment de l'infini. Seule l'imagination confère au spectacle grandiose de la 'mer s'étendant à perte de vue' ou du 'ciel insondable' un caractère 'sublime'⁵⁴¹. Nous relèverons ici l'opposition, qui rappelle l'ancienne dualité chrétienne du matériel et du spirituel, entre l'infini 'apparent' ('scheinbare Grenzenlosigkeit') du monde sensible et l'infini 'réel' ('wahre [Grenzenlosigkeit]'), qui est celui de l'imagination, de la construction intellectuelle.

Ainsi, l'expédient auquel propose de recourir Jean Paul afin de sauvegarder l'unité de

⁵³⁷ 13 Ibid., p. 47. 14 Nous nous référons ici à l'essai de Jean Paul intitulé *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft* et inséré dans le roman *Leben des Quintus Fixlein* (1796), essai dans lequel l'auteur démontre la supériorité de l'imagination sur les sens dont dispose l'individu. Jean Paul affirme notamment : 'Die fünf Sinne heben mir außerhalb, die Phantasie innerhalb meines Kopfes einen Blumengarten vor die Seele; jene gestalten und malen, diese tut es auch; jene drücken die Natur mit fünf verschiedenen Platten ab, diese als sensorium commune liefert sie alle mit einer. [...] Da der Spielraum der Sinne enger ist als der Phantasie: so entsteht die Täuschung, daß wir uns jene nur in den Ketten des Körpers und diese nur in den Zügeln des Willens denken, da wir doch ebensowohl in einem fort phantasieren als empfinden müssen.' (in : Jean Paul, *Werke*, op. cit., vol. 4, p. 195).

⁵³⁸ 15 Ibid., p. 200-201 (termes soulignés par nous).

⁵³⁹ 16 Nous renvoyons notamment à l'alinéa 26 de 'L'analytique du sublime' et, plus précisément, au passage suivant : 'Das Unendliche aber ist schlechthin [...] groß. Mit diesem verglichen ist alles andere [...] klein. Aber, was das Vornehmste ist, es als ein Ganzes auch nur denken zu können, zeigt ein Vermögen des Gemüts an, welches allen Maßstab der Sinne übertrifft. [...] Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt.' (I. Kant, op. cit., in : *Werke in sechs Bänden*, op. cit., p. 341-342).

⁵⁴⁰

la représentation poétique du paysage, procédé que nous avons tout d'abord comparé à celui de la perspective centrale en peinture, contribue finalement à rehausser non le 'réalisme' de la représentation, mais sa poétisation et son 'infinisisation', rendues possibles par le libre jeu de l'imagination.

Ce renversement du principe mimétique, que Jean Paul ne cesse de souligner, en particulier dans son essai sur l'imagination⁵⁴², apparaît très nettement dans le petit texte inséré dans l'appendice du roman *Der Komet* (1820-1822) et intitulé *Geistige Erhabenheit der Berge*. L'auteur reconnaît tout d'abord la nécessité d'observer la nature à distance :

Ein Berg gewinnt erst durch die Ferne seine Erhabenheit; in der Nähe wäre ein hochsteiler bloß eine Aufeinanderbauung von Türmen, und ihm gingen zu seiner romantischen Größenmessung der waagrechte Maßstab und die Wolken unter seinem Gipfel ab⁵⁴³.

La grandeur 'romantique' des massifs ne peut être mesurée qu'avec un certain recul, non seulement physique (éloignement du spectateur), mais intellectuel (effort de re-présentation)⁵⁴⁴.

Néanmoins, cette mise à distance du spectacle contemplé n'est pas au service d'une évaluation 'réelle' de sa grandeur. Au contraire, l'adoption d'un point de vue distant sert avant tout de tremplin à l'imagination du spectateur, soustrait à son 'cercle étroit' par la contemplation de lointains infiniment reculés :

Romantisch erhaben ist eigentlich weniger der Berg als das Gebirg; nur dieses steht als die lange Gartenmauer vor fernen länderbreiten Paradiesen da, und wir steigen mit der Phantasie aus unserem beengten Bezirk hinauf auf die Scheidewand und schauen hinunter und hinein in das ausgelegte Länder-Eden⁵⁴⁵.

⁵⁴¹ 17 C'est sur ce point que l'analyse de Jean Paul diverge de celle de Kant, dans la mesure où, chez ce dernier, la puissance de l'imagination, révélée par la contemplation du sublime, reste subordonnée aux 'Idées de la raison', ainsi que le rappelle Kant dans le passage suivant : 'Wer wollte auch ungestaltete Gebirgsmassen, in wilder Unordnung über einander getürmt, mit ihren Eispyramiden, oder die düstere tobende See, u.s.w. erhaben nennen? Aber das Gemüt fühlt sich in seiner eigenen Beurteilung gehoben, wenn, indem es sich in der Betrachtung derselben, ohne Rücksicht auf ihre Form, der Einbildungskraft, und einer, obschon ganz ohne bestimmten Zweck damit in Verbindung gesetzten, jene bloß erweiternden Vernunft, überläßt, die ganze Macht der Einbildungskraft dennoch ihren Ideen *unangemessen findet*.' (in : *ibid.*, p. 343).

⁵⁴² 18 ' [...] die Nachahmung der Natur ist noch keine Dichtkunst, weil die Kopie nicht mehr enthalten kann als das Urbild. ', in : 'Über die natürliche Magie der Einbildungskraft', *op. cit.*, p. 202.

⁵⁴³ 19 Jean Paul, 'Geistige Erhabenheit der Berge', in : *Der Komet (Anhang der ersten Ausschweifung für Leserinnen)*, in : *Werke, op. cit.*, vol. 6, p. 669.

⁵⁴⁴ 20 C'est précisément ce que recherchait Savary, ainsi que le relève Kant, lorsqu'il recommandait au spectateur des Pyramides d'Égypte de se placer à mi-distance, afin de ressentir toute 'l'émotion de leur grandeur' : 'Daraus läßt sich erklären, was Savary in seinen Nachrichten von Ägypten anmerkt: daß man den Pyramiden nicht sehr nahe kommen, eben so wenig als zu weit davon entfernt sein müsse, um die ganze Rührung von ihrer Größe zu bekommen. ', in : I. Kant, *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, *op. cit.*, p. 338.

⁵⁴⁵ 21 Jean Paul, *Geistige Erhabenheit der Berge*, *op. cit.*, p. 669.

Le rôle attribué à l'imagination, joint à la métaphore du 'long mur de jardin' ('die lange Gartenmauer') qu'elle permet de franchir, rappelle la technique utilisée, dans un autre contexte, par les dramaturges antiques et classiques pour rapporter une action qui, essentiellement pour des raisons éthiques, ne pouvait être représentée sur scène, la teichoscopie (*Mauerschau*). Usant du pouvoir de son imagination, le spectateur accède aux 'vastes paradis lointains' que masque la chaîne de montagnes. Le paysage, que le spectateur 'pressent' plus qu'il ne le perçoit réellement, revêt ainsi une dimension métaphysique, soulignée par la référence au paradis originel ('in das ausgelegte Länder-Eden').

Ainsi, la recherche d'une unité du paysage poétique chez Jean Paul tend paradoxalement à effacer les contours du monde sensible, au profit d'une idéalisation considérée comme la valeur intrinsèque de toute véritable poésie, comme en témoigne ce passage extrait de l'essai *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft* :

Das Idealische in der Poesie ist nichts anders als diese vorgespielte Unendlichkeit; ohne diese Unendlichkeit gibt die Poesie nur platte abgefärbte Schieferabdrücke, aber keine Blumenstücke der hohen Natur. Folglich muß alle Poesie idealisieren: die Teile müssen wirklich, aber das Ganze idealisch sein⁵⁴⁶.

C'est sur cette idéalisation du paysage, qui revient à donner l'illusion de l'infini ('diese vorgespielte Unendlichkeit'), que repose l'unité du paysage poétique. Nous retrouverons ce même jeu du réel et de l'idéal ([...] die Teile müssen wirklich, aber das Ganze idealisch sein'), appliqué non plus à une 'romantisation' du monde, mais à l'expression de son essence symbolique, dans le récit de Goethe intitulé *Novelle*⁵⁴⁷ et analysé plus loin.

Les réflexions de Jean Paul sur la nature de la poésie paysagiste, associées à celles qu'expose son traité sur la 'magie naturelle de l'imagination', nous permettent de relever le changement qui s'opère, au tournant du XIXe siècle, dans la littérature allemande. Notre étude de textes parus à cette même époque démontrera la prégnance des options théoriques de Jean Paul, telles que l'abandon d'une représentation mimétique au profit d'un paysage plus 'intérieur', subordonné au point de vue subjectif du spectateur, et l'adoption d'une nouvelle poétique des 'lointains invisibles'.

Toutefois, avant de présenter les nouvelles formes de la représentation du paysage dans la littérature romantique, nous nous proposons d'illustrer l'analyse théorique de Jean Paul par une description de paysage extraite de son roman *Siebenkäs* (1796-1797). Nous verrons ainsi, dans le contexte d'une situation narrative, par quels procédés spécifiques l'écrivain parvient à réaliser, en pratique, ce 'Tout poétique intérieur du sentiment' qui constitue la clef de voûte de l'esthétique jean-paulienne.

- L'écriture sentimentale du paysage romantique

Le récit de la vie de l'avocat des pauvres Siebenkäs est marqué notamment par son départ du bourg d'Empire de Kuhschnappel, un monde à la fois borné et stérile, qui semble interdire tout épanouissement personnel. Le sentiment d'échec que ressent le

⁵⁴⁶ 22 Jean Paul, *op. cit.*, p. 202. 23 Cf. *infra* : 5. 1., p. 263 sq.

⁵⁴⁷

héros dans la première partie du roman, à la suite de ses déconvenues artistiques et conjugales, s'estompe à mesure que progresse son voyage :

Durch das Gehen nahm das Schwindeln mehr ab als zu. In der Seele stieg eine überirdische Sonne mit der zweiten am Himmel. In jedem Tal, in jedem Wäldchen, auf jeder Höhe warf er einige pressende Ringe von der engen Puppe des winterlichen Lebens und Kummers ab und faltete die nassen Ober- und Unterflügel auf und ließ sich von den Mailüften mit vier ausgedehnten Schwingen in den Himmel unter tiefere Tagschmetterlinge und über höhere Blumen wehen⁵⁴⁸.

Loin de susciter ce vertige des hauteurs qui, au début du XVIIIe siècle, contraignait encore le spectateur à fermer les yeux⁵⁴⁹, l'ascension de Siebenkäs, que la métaphore du 'soleil supraterrrestre' ('eine überirdische Sonne') nous invite à saisir au sens religieux du terme, est vécue comme une véritable métamorphose. Telle une chrysalide, il se libère de l'emprise inhibitrice d'une existence citadine et petite-bourgeoise et se laisse transporter par la contemplation de la nature printanière dans un monde supérieur, comme délesté de toute pesanteur. La conception du paysage comme un Tout semble se traduire ici par une évolution du mode de narration, caractérisé par l'emprise progressive des métaphores interprétatives sur la description concrète du monde sensible.

Néanmoins, la vision d'une plaine infinie, 'regorgeant de forces neuves'⁵⁵⁰, procure à Siebenkäs (prénommé Firmian), vivifié par ce spectacle, une telle ivresse qu'il éprouve le besoin de se retirer dans une hutte de paysan afin de reprendre ses esprits :

Firmian ruhte in einer Bauerhütte von diesem zweistündigen Rausch des Herzens aus. Der brausende Geist dieses Freudenkelchs stieg einem Kranken wie ihm leichter in das Herz, wie andern Kranken in den Kopf⁵⁵¹.

Cette pause salutaire démontre qu'au début du XIXe siècle, en dépit du culte du sentiment instauré par l'*Empfindsamkeit* et de l'affirmation de la toute-puissance du moi par les *Stürmer und Dränger* dans les décennies précédentes, l'abandon au sentiment de la nature ne va toujours pas de soi. Qu'elles soient de nature religieuse, comme chez Pétrarque ou bien encore chez les poètes baroques, ou qu'elles soient dictées par la raison faisant valoir ses droits, ainsi que l'atteste la *Naturlyrik* du début du XVIIIe siècle, certaines réserves continuent à retenir le spectateur de s'abîmer librement dans la contemplation de la nature. Il suffit de 'deux heures d'ivresse du coeur' ('diesem zweistündigen Rausch des Herzens') pour que l'exaltation initialement ressentie revête, comme le note A. Montandon⁵⁵², un caractère pathologique.

⁵⁴⁸ 24 Jean Paul, *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs*, in : *op. cit.*, vol. 2, p. 352-353.

⁵⁴⁹ 25 Nous songeons ici notamment au poème de Haller, 'Die Alpen', analysé plus haut (cf. supra : 2. 2. 1., p. 75), et, plus particulièrement, aux vers suivants, que nous nous permettons de rappeler ici : '[...] Ein sanfter Schwindel schließt die allzuschwachen Augen, / Die den zu breiten Kreis nicht durchzustrahlen taugen [...]'].

⁵⁵⁰ 26 Wie aus dem Meere, und noch naß, hatte ein allmächtiges Erdbeben eine unübersehliche, neugeschaffne, in Blüte stehende Ebene mit jungen Trieben und Kräften heraufgedrängt [...], in : *Siebenkäs*, *op. cit.*, p. 353.

⁵⁵¹ 27 *Ibid.*

Toutefois, chez Jean Paul, cette halte semble destinée non pas tant à préserver le spectateur d'un trop-plein d'émotions qu'à le préparer à franchir une ultime étape, celle de la fusion de l'âme dans la Nature. La mise en scène de cette expérience spirituelle est soulignée par le passage d'un lieu clos et sombre – la hutte de paysan – à un espace ouvert et lumineux :

Als er wieder ins Freie trat, lösete sich der Glanz in Helle auf, die Begeisterung in Heiterkeit. Jeder rote hängende Maikäfer und jedes rote Kirchendach und jeder schillernde Strom, der Funken und Sterne sprühte, warf fröhliche Lichter und hohe Farben in seine Seele⁵⁵³.

Cette théâtralisation du paysage est associée à une sérénité ('Heiterkeit') et à une clairvoyance nouvelles, que souligne la reprise anaphorique du pronom 'jede[r]' ('jeder rote hängende Maikäfer', 'jedes rote Kirchendach', 'jeder schillernde Strom'), comme si le spectateur, privé pendant quelque temps du spectacle de la nature, découvrirait tout à coup, d'un regard neuf, le monde qui l'entoure⁵⁵⁴. L'ivresse immodérée que suscite tout d'abord la perception des forces cosmiques⁵⁵⁵ fait ainsi place à un sentiment de communion avec la nature ('[...] warf fröhliche Lichter und hohe Farben in seine Seele').

Dès lors que sont réunies toutes les conditions nécessaires à son orchestration, la 'symphonie sentimentale' de la nature peut débiter :

Wenn er in den laut atmenden und schnaubenden Waldungen das Schreien der Köhler und das Widerhallen der Peitschen und das Krachen fallender Bäume vernahm – wenn er dann hinaustrat und die weißen Schlösser anschauete und die weißen Straßen, die wie Sternbilder und Milchstraßen den tiefen Grund aus Grün durchschnitten, und die glänzenden Wolkenflocken im tiefen Blau – und

⁵⁵² 28 A. Montandon, *Jean Paul romancier. L'étoile shandéenne*, Clermont-Ferrand 1987. L'auteur compare par ailleurs cette halte de Siebenkäs à celle de Yorick, héros du roman de Laurence Sterne *Voyage sentimental* (1768) : 'Cette pause est peut-être un souvenir du fameux passage du *Voyage sentimental*, où Yorick s'arrête dans une maison de paysans et où il trouve le calme et la sérénité et peut-être même le sens de son voyage, puisqu'il pressent certaines vérités intangibles du cœur qui viennent apporter leurs cautions aux ivresses du voyageur.' (p. 165). Dans les deux cas, la contemplation de la nature est nécessairement interrompue par un temps de repos, qui permet au spectateur de maîtriser à nouveau ses émotions.

⁵⁵³ 29 *Jean Paul, Siebenkäs, op. cit., p. 353-354.*

⁵⁵⁴ 30 Ce procédé de mise en scène du paysage contemplé apparaît fréquemment dans l'oeuvre de Jean Paul, comme par exemple dans le roman *Die unsichtbare Loge*, lorsque Gustav, après avoir passé la plus grande partie de son enfance dans une grotte souterraine, découvre un jour, 'ébloui, l'âme comblée', l'immensité de la nature (nous reviendrons plus loin sur ce texte, cf. infra p. 191), ou bien encore dans le célèbre passage du roman *Titan* que présente et commente longuement A. Koschorke dans son ouvrage *Die Geschichte des Horizonts* (op. cit., p. 159 sq.) et dans lequel Albano se laisse conduire, les yeux bandés, jusqu'au sommet d'une montagne. Nous soulignerons ici le renversement qu'opère, chez Jean Paul, cette mise en scène des visions panoramiques : la 'cécité' temporaire dont souffrait encore, au début du XVIIIe siècle, le spectateur, incapable de soutenir le spectacle de vastes étendues, devient ici un élément-clé de la jouissance esthétique.

⁵⁵⁵ 31 Il s'agit de la description de cette plaine infinie que perçoit Siebenkäs en premier lieu et que nous avons mentionnée plus haut. Ce passage étant très long, nous avons choisi de ne pas le citer ici et de nous appuyer uniquement sur la seconde description de paysage qu'offre le chapitre 12 du roman.

wenn die Funkenblitze bald von Bäumen tropften, bald aus Bächen stäubten, bald über ferne Sägen glitten: - so konnte ja wohl kein dunstiger Winkel seiner Seele, keine umstellte Ecke mehr ohne Sonnenschein und Frühling bleiben, das nur im feuchten Schatten wachsende Moos der nagenden zehrenden Sorge fiel im Freien von seinen Brot- und Freiheitsbäumen ab, und seine Seele mußte ja in die tausend um ihn fliegenden und sumsenden Singstimmen einfallen und mitsingen: das Leben ist schön, und die Jugend ist noch schöner, und der Frühling ist am allerschönsten⁵⁵⁶.

À première vue, cette ample description échappe à grand peine à ce danger que Jean Paul cherche précisément à conjurer dans ses réflexions théoriques : celui d'une énumération fastidieuse. En réalité, le narrateur pare à l'éventualité d'un 'déversement' anarchique en déroulant une période qui rappelle, certes, celle de la lettre du 10 mai dans *Werther*, mais qui se distingue par son rythme ternaire. Cette cadence, annoncée tout d'abord, dans le passage cité précédemment, par la triple reprise du pronom 'jede[r]', est suggérée non seulement par la répétition de la conjonction de subordination 'wenn', puis par celle de l'adverbe 'bald', mais également par la distribution ternaire des éléments composant le paysage, qu'ils soient purement auditifs ('das Schreien', 'das Widerhallen', 'das Krachen') ou visuels ('von Bäumen', 'aus Bächen', 'über ferne Sägen'). C'est sur ce rythme, martelé une dernière fois par la surenchère finale ('schön', 'noch schöner', 'am allerschönsten'), que repose l'unité de la représentation, organisée en trois temps successifs. L'exaltation croissante du spectateur, traduite par le crescendo de la protase, aboutit, dans l'apodose, au concert de l'âme et de la nature ('seine Seele mußte ja in die [...] Singstimmen einfallen und mitsingen'). Cet unisson s'achève par un éloge hyperbolique dont le dernier terme, le 'printemps', point d'orgue de la clausule, l'emporte en beauté sur la 'vie' et la 'jeunesse'. L'apparente dispersion des éléments composant cette description est ainsi corrigée par une ordonnance tripartite, à laquelle correspondent trois mouvements intérieurs : l'ivresse, la communion et le plaisir esthétique.

La réalisation de ce 'Tout poétique intérieur du sentiment' dont Jean Paul vante la vertu synthétique dans son ouvrage *Vorschule der Ästhetik* s'accompagne également d'une déréalisation du paysage. En effet, la préférence accordée à ses composantes sonores, traitées comme des éléments en soi (comme l'indiquent les substantifs 'das Schreien', 'das Widerhallen', 'das Krachen'), souvent au détriment d'une caractérisation plus plastique ('in den laut atmenden und schnaubenden Waldungen'), ainsi que l'accumulation d'images insolites qui génèrent des visions tantôt cosmiques (le sillon blanc que tracent les châteaux et les routes évoque ainsi celui des constellations et des voies lactées), tantôt poétiques ('wenn die Funkenblitze [...] bald über ferne Sägen glitten') confèrent à cette représentation un caractère irréel.

Cependant, nous ne pouvons conclure pour autant à un défaut de spatialité dans cette description, non seulement parce que, si tel était le cas, nous ne serions plus autorisés à employer ici le terme de paysage⁵⁵⁷, mais également parce que cela reviendrait à négliger le rôle des préfixes verbaux et des prépositions spatiales dans ce passage. Les premiers permettent en effet de préciser la direction empruntée par l'observateur ('hinaustrat') et celle de son regard ('anschauete'), les secondes de

⁵⁵⁶ 32 Jean Paul, *Siebenkäs*, op. cit., p. 354.

suggérer un espace tridimensionnel, perçu à la fois dans sa hauteur ('wenn die Funkenblitze [...] von Bäumen tropften'), sa profondeur ('aus Bächen stäubten') et sa largeur ('über ferne Sägen glitten'). Toutefois, ainsi que le relève très justement A. Koschorke en se référant à un passage du roman de Jean Paul *Titan*⁵⁵⁸, l'effet de 'surimpression' qu'obtient le narrateur en chargeant d'images sa représentation confère au paysage une dimension supplémentaire, non plus spatiale, mais métaphorique.

Enfin, la terminologie dont use le narrateur pour traduire l'apothéose du sentiment de la nature ('seine Seele mußte in die [...] Singstimmen einfallen und mitsingen') démontre que 'l'unité sentimentale' du paysage se réalise sur un mode musical. Plus que par la présence d'un vocabulaire spécifique, c'est avant tout par son écriture que ce paysage se rapproche d'une composition musicale. Sa cohésion est en effet due à un rythme ternaire, mis en évidence par une structure anaphorique ou simplement itérative. De plus, la déréalisation du paysage, jointe à la 'métaphorisation' de l'espace, s'accorde avec l'immatérialité de l'art musical qui, comme ne cesseront de le souligner les romantiques⁵⁵⁹, peut s'affranchir de toute référence extérieure, qu'elle soit sémiotique ou mimétique, contrairement aux représentations poétiques et picturales, qui, elles, reposent sur l'utilisation, préalablement codifiée, de mots et d'images. Jean Paul oppose ainsi la notion 'moderne' de 'paysage musical'⁵⁶⁰ à une conception plus plastique du paysage chez les Anciens :

Die Landschaften der Alten sind mehr plastisch; der Neuern mehr musikalisch [...]. Es gibt Gefühle der Menschenbrust, welche unaussprechlich bleiben, bis man die ganze körperliche Nachbarschaft der Natur, worin sie wie Düfte entstanden, als Wörter zu ihrer Beschreibung gebraucht [...]. Auch Heinse und Tieck, jener mehr plastisch, dieser mehr musikalisch, griffen so in die unzähligen Saiten der Welt hinein und rührten gerade diejenigen an, welche ihr Herz austönen⁵⁶¹.

⁵⁵⁷ 33 Rappelons brièvement que notre hypothèse de travail repose sur l'équilibre des composantes spatiales et symboliques du paysage. 34 'Die semantische Überdetermination macht die Gegenstände vielgestaltig, sie supplementiert den Landschaftsraum durch zusätzliche metaphorische Räume.' (in : A. Koschorke, op. cit., p. 160).

558

⁵⁵⁹ 35 Nous reviendrons plus loin sur cette conception, spécifiquement romantique, de la musique, sur laquelle s'appuie notamment L. Tieck afin de démontrer l'existence d'une analogie, constitutive du 'paysage musical', entre les couleurs et les sons (cf. infra p. 177 sq.).

⁵⁶⁰ 36 Dans son essai *Über Matthissons Gedichte*(1794), présenté plus haut (cf.1. 1. 3., p. 30 sq.), Schiller recommandait déjà au peintre et au poète paysagistes de traduire 'musicalement' des sentiments qui, en soi, peuvent difficilement faire l'objet d'une représentation : '[...] insofern also die Landschaftsmalerei oder Landschaftspoesie musikalisch wirkt, ist sie Darstellung des Empfindungsvermögens, mithin Nachahmung menschlicher Natur. In der Tat betrachten wir auch jede malerische und poetische Komposition als eine Art von musikalischem Werk und unterwerfen sie zum Teil denselben Gesetzen.' (in : F. Schiller, op. cit., p. 998-999).

⁵⁶¹ 37 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, op. cit., p. 290.

L'impossibilité de traduire certains sentiments incite le poète à recourir à un nouveau mode d'expression qu'il calque sur celui de la musique, apte à susciter spontanément, sans médiation aucune, une émotion. À une représentation plastique et mimétique du monde sensible est ainsi préférée l'évocation de 'correspondances musicales' entre la nature et l'âme de l'individu.

C'est en nous appuyant sur cette description paradigmatique que nous offre Jean Paul dans son roman *Siebenkäs* que nous allons tenter à présent de décliner les principales caractéristiques constitutives du paysage romantique. Cet exposé nous permettra non seulement de poser les jalons nécessaires à notre étude de textes de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle, mais également d'éclairer la notion de paysage 'intérieur'.

4. 1. 2. La naissance du 'paysage de l'âme' dans la littérature romantique

- Voir et ressentir

Les descriptions de paysage dans la littérature de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle sont bouleversées par l'introduction de cette 'perspective sentimentale' qu'a définie Jean Paul. La subordination de la perception à la réflexion, propre, à l'origine, aux représentations emblématiques des poètes baroques, qui étaient divisées, rappelons-le, en deux temps successifs, contemplatif, puis réflexif, est supplantée peu à peu par celle de la vue au sentiment. Ainsi, le paysage découvert par Bertha, un des personnages du récit de Tieck *Der blonde Eckbert* (1796), est perçu à la fois par le regard et par le cœur :

Als wir heraustraten, ging die Sonne gerade unter, und ich werde den Anblick und die Empfindung dieses Abends nie vergessen⁵⁶².

L'association de la perception ('Anblick') et du sentiment ('Empfindung'), reprise un peu plus loin par la formule synthétique 'mein Geist und meine Augen', préside à une description 'impressionniste' du paysage contemplé :

In das sanfteste Rot und Gold war alles verschmolzen, die Bäume standen mit ihren Wipfeln in der Abendröte, und über den Feldern lag der entzückende Schein, die Wälder und die Blätter der Bäume standen still, der reine Himmel sah aus wie ein aufgeschlossenes Paradies, und das Rieseln der Quellen und von Zeit zu Zeit das Flüstern der Bäume tönte durch die heitre Stille wie in wehmütiger Freude. Meine junge Seele bekam jetzt zuerst eine Ahnung von der Welt und ihren Begebenheiten. Ich vergaß mich und meine Führerin, und mein Geist und meine Augen schwärmten nur zwischen den goldenen Wolken⁵⁶³.

Les touches de couleurs, désignées par des substantifs à valeur absolue ('das sanfteste Rot und Gold'), la qualité particulière de la lumière du couchant, traitée comme un

⁵⁶² 38 L. Tieck, op. cit., in : *Werke*, éd. par Marianne Thalmann, vol. 2 (*Die Märchen aus dem Phantasus. Dramen*), Darmstadt 1964, p. 14.

⁵⁶³ 39 *Ibid.*

élément en soi ('über den Feldern lag der entzückende Schein'), confèrent à ce paysage un caractère irréel, presque sacré, comme le suggère la pureté du ciel, comparé à un 'paradis ouvert' ('wie ein aufgeschlossenes Paradies'). L'effacement des repères spatiotemporels ('In das [...] Rot und Gold war alles verschmolzen [...]', 'von Zeit zu Zeit'), attesté notamment par l'absence de déictiques, s'opère au profit de l'expression d'une 'tonalité' sentimentale, suggérée par les rares adjectifs qui figurent dans ce passage ('der entzückende Schein', 'die heitre Stille', 'in wehmütiger Freude' ...). C'est elle qui assure la cohésion de ce paysage indéterminé, à la contemplation duquel est associée une rêverie infinie.

Ce 'point de vue sentimental' est également adopté par Brentano, notamment dans le récit intitulé *Die Chronika des fahrenden Schülers* (publié pour la première fois en 1818), où l'on retrouve cette même conjonction du regard et du sentiment :

Ich blieb also auf dem Schlosse zurück, und wie sie aus dem Tor hinauszoogen, stieg ich auf den höchsten Turm des Schlosses. [...] Ich sahe mich rings in der Gegend um und empfand vieles, das ich vorher nie empfunden hatte⁵⁶⁴.

La perception d'un paysage panoramique ('Ich sahe mich rings in der Gegend um [...]') par le spectateur, juché au sommet de la plus haute tour d'un château, engendre immédiatement la réminiscence ('Er-innerung') du passé :

Wie Siegmund mit seiner Mutter in das Schifflin stiegen, da erinnerte ich mich, wie ich Siegmund zum erstenmal gesehen [...]⁵⁶⁵.

À cette vision intérieure, désignée plus loin par la formule 'ich [...] sah lang in mein Herz zurück [...]'⁵⁶⁶, succède la description du paysage initialement entrevu :

Dann wandte ich meine Blicke ringsum über Berg und Tal, wie der Wald grünte und still stand, wie sich die Wiesen sanft hinabsenkten und mit den gefurchten Äckern abwechselten. Zum Himmel stiegen meine Blicke ruhig aufwärts und gleiteten an dem Flug ziehender Vögel wieder nieder zum Main, in dem die Wolken nochmal zu ziehen schienen; dann blickte ich zwischen den Türmen hinab in den einsamen Burghof [...]; auf dem Dache trieben die Tauben girrend in den letzten Strahlen einander herum, und war es schon dunkel, und die ewige Lampe der Burgkapelle sah heller durch das hohe Fenster, und alles das sah ich mit gleicher Ruhe und stiller Liebe an⁵⁶⁷.

L'exploration visuelle à laquelle s'adonne ici le personnage, conforté par l'héritage spirituel que lui a légué son père, est à la fois source de paix et d'amour ('alles das sah ich mit gleicher Ruhe und stiller Liebe an'). La structuration du paysage par le regard de

⁵⁶⁴ 40 C. Brentano, *op. cit.*, in : *Werke*, éd. par F. Kemp, vol. 2, Munich 1963, p. 538.

⁵⁶⁵ 41 *Ibid.*

⁵⁶⁶ 42 [...] als ich gedachte, wie er [mein Vater] so ruhig und freundlich gestorben war, da warf ich auch einen Blick zurück auf die Heiligtümer, die er mir zurückgelassen hatte; ich wiederholte in mir sein Andenken [...], sah lang in mein Herz zurück und fühlte mich ruhig und mild.', in : *ibid.*, p. 538-539. L'introspection du spectateur est ici traduite par des métaphores visuelles ([...] da warf ich auch einen Blick zurück [...], '[...] sah lang in mein Herz zurück [...]').

⁵⁶⁷ 43 *Ibid.*

l'observateur, dirigé tout d'abord vers le haut ('Zum Himmel stiegen meine Blicke [...] aufwärts'), puis vers le bas ('dann blickte ich [...] hinab'), selon un axe vertical, est au service d'une appropriation non seulement visuelle, mais également 'sentimentale', de l'espace contemplé. Ainsi, c'est finalement l'image du père disparu et, à travers elle, celle de la vie intérieure du narrateur qui vient s'inscrire en creux dans ce paysage transfiguré par le souvenir :

Es war mir nicht, als sei mein Vater gestorben; ich konnte an ihn denken, als sei er immer zugegen, nur sehe ich ihn nicht, aber ich höre ihn singen und arbeiten. Zu dieser Stunde kam ein großer inniger Glaube an die Güte Gottes und die Ewigkeit des Lebens in mich; alles, was mir der gute Vater in kurzen Sprüchen und Winken gesagt hatte, sah ich ausgeführt in seinem Leben, und sein Leben fand ich wieder über der ganzen ruhigen Gegend schweben, aus der mir mein eignes Herz wie eine freundliche Blume entgegenschah⁵⁶⁸.

L'ouïe se substitue à la vue, la perception d'un monde transcendant à celle de la réalité sensible. Le paysage, désigné par de simples formules lexicalisées ('über Berg und Tal') et générales ('über der ganzen ruhigen Gegend'), un procédé dont use tout particulièrement Eichendorff dans ses descriptions de paysage⁵⁶⁹, devient ainsi le miroir de l'âme.

L'image de la 'fleur aimable' ('wie eine freundliche Blume') rappelle le roman inachevé de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* (1802). Dans le second chapitre de la première partie, intitulée 'Die Erwartung', au moment où le héros quitte sa ville natale d'Eisenach, figure la description d'un paysage 'intérieur', qui, bien que fort célèbre, mérite, par son caractère exemplaire, d'être présenté ici :

Es war früh am Tage, als die Reisenden aus den Toren von Eisenach fortritten, und die Dämmerung begünstigte Heinrichs gerührte Stimmung. Je heller es ward, desto bemerklicher wurden ihm die neuen unbekanntten Gegenden; und als auf einer Anhöhe die verlassene Landschaft von der aufgehenden Sonne auf einmal erleuchtet wurde, so fielen dem überraschten Jüngling alte Melodien seines Innern in den trüben Wechsel seiner Gedanken ein⁵⁷⁰.

Une nouvelle fois, cette vue panoramique, au lieu de donner lieu à une exploration visuelle, est intériorisée par le spectateur. Ainsi, le regard qu'il porte sur le paysage de son enfance⁵⁷¹ déclenche spontanément une 'mélodie intérieure', traduite par la vision suivante :

⁵⁶⁸ 44 *Ibid.*

⁵⁶⁹ 45 Cf. infra : 4. 3., p. 244 (note 281).

⁵⁷⁰ 46 Novalis, *op. cit.*, in : *Schriften*, éd. par P. Kluckhohn et R. Samuel, Stuttgart 1960, vol. 1 (*Das dichterische Werk*), p. 205.

⁵⁷¹ 47 De même, dans le roman de Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen*, Sternbald contemple une dernière fois, avant de gagner les Pays-Bas, puis l'Italie, la ville de Nuremberg : 'Die Sonne ging nun in aller Majestät hervor, und Sebastian und Franz sahen abwechselnd nach den Türmen von Nürnberg zurück, deren Kuppeln und Fenster blendend im Schein der Sonne glänzten.', in : L. Tieck, *op. cit.*, 1^{ère} partie, Livre 1, chap. 1, p. 13.

Er sah sich an der Schwelle der Ferne, in die er oft vergebens von den nahen Bergen geschaut, und die er sich mit sonderbaren Farben ausgemalt hatte. Er war im Begriff, sich in ihre blaue Flut zu tauchen. Die Wunderblume stand vor ihm, und er sah nach Thüringen, welches er jetzt hinter sich ließ, mit der seltsamen Ahndung hinüber, als werde er nach langen Wanderungen von der Weltgegend her, nach welcher sie jetzt reisten, in sein Vaterland zurückkommen, und als er reise daher diesem eigentlich zu⁵⁷².

Le recours à cette 'perspective sentimentale' qui, selon Jean Paul, offre au poète la possibilité de transcender les limites du monde sensible⁵⁷³, permet ici au spectateur de se transporter jusqu'au 'seuil de l'infini' et d'entrevoir sa propre destinée. Ainsi que l'affirme D. Arendt, le point de vue élevé qu'adopte le personnage favorise la conjonction de deux 'phases existentielles'⁵⁷⁴ : le passé, représenté par la Thuringe, aperçue en contrebas, et à laquelle le spectateur tourne résolument le dos, et l'avenir, figuré par la 'fleur merveilleuse' ('die Wunderblume'), symbole de la nostalgie des lointains. Le point de fuite vers lequel convergent les aspirations du jeune poète est, en fait, purement intérieur, ainsi que le révèle le but pressenti de son voyage. En effet, le départ se confond avec le retour, comme la perception avec l'imagination, le passé avec le futur. Car ce n'est 'qu' à l'intérieur' de lui-même, ainsi que le rappelle le célèbre aphorisme de Novalis⁵⁷⁵, que Heinrich von Offerdingen finira par trouver à la fois le but et l'origine de sa quête d'idéal.

Ces quelques exemples permettent d'illustrer l'évolution de la représentation littéraire du paysage à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle. Conformément aux idées que développe Jean Paul dans ses écrits théoriques, la perception et le sentiment s'unissent pour former un 'Tout poétique intérieur'. Les reproductions mimétiques de la nature qu'obtenaient les poètes du début du XVIIIe siècle en procédant à un découpage visuel rigoureux font ainsi place à des représentations plus subjectives, sous-tendues par l'expression d'un sentiment du paysage homogène. Au paysage est désormais systématiquement associée une 'tonalité' ('Stimmung') spécifique, ainsi que l'expose C. G. Carus dans son essai consacré à la peinture de paysage :

Wie nun aber die angeschlagene Saite eine zweite, ihr gleichnamige, wenn auch

⁵⁷² 48 Novalis, *op. cit.*, p. 205.

⁵⁷³ 49 Cf. supra p. 162 sq.

⁵⁷⁴ 50 'Der Berg also ist Schnittpunkt und Konvergenzpunkt zweier Lebensphasen, der Vergangenheit und der Zukunft, aber auch der beiden Daseinsbereiche von Höhe und Tiefe, Außen und Innen.', in : D. Arendt, *Der 'poetische Nihilismus' in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, Tübingen 1972, vol. 1, p. 147. Cette même idée est reprise par Jean Paul dans son essai petit traité 'Geistige Erhabenheit der Berge' : 'Stehst du jedoch selber wirklich auf der Scheidemauer zwischen deinem Lande und dem fernen: so verklären sich auf dem Tabor der Höhe beide zusammen, und deines schimmert als Vergangenheit und das ferne als Zukunft hinauf [...]' (in : Jean Paul, *op. cit.*, p. 669). Nous retrouvons ici l'image du 'mur' ('Scheidewand') qui sépare le monde sensible de l'au-delà infini.

⁵⁷⁵ 51 Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht. – Nach innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft.' (Novalis, *Blüthenstaub*, in : *Schriften*, *op. cit.*, vol. 2, p. 417-419).

höhere oder tiefere, mit in Schwingungen versetzt, so müssen auch in Natur und Gemüth die verwandten Regungen sich hervorrufen, und auch hierhin erscheint wieder die Individualität des Menschen als untrennbarer Theil eines höhern Ganzen. Das unbefangene Gemüth wird daher vom angeregten, aufstrebenden Naturleben, reinem Morgenlicht, heiterer Frühlingswelt ermutigt und belebt, von reiner blauer Sommerluft und voller ruhiger Blätterfülle der Waldung erheitert und beruhigt, vom Erstarren der Natur im trüben Herbst schwermüthig gestimmt, und von den Leichentüchern der Winternacht in sich selbst gewaltsam zurückgedrängt und gelähmt⁵⁷⁶.

C'est sur cette adéquation presque mécanique entre certaines manifestations naturelles et certains mouvements de l'âme que C. G. Carus fonde sa conception du paysage, défini comme 'Stimmungslandschaft'⁵⁷⁷. Cette notion s'inspire largement de la philosophie de la nature développée par Schelling, ainsi que le concède Carus lui-même dans son ouvrage autobiographique *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten* :

Das, was um jene Zeit Schelling durch den Begriff der Weltseele auszusprechen suchte, es war recht eigentlich der Kardinalpunkt, um den sich diese Gedankenzüge [über die Landschaftsmalerei] bewegten. Erst wenn man in der weiten großen Natur der Oberfläche des Planeten das lebendige geistige Prinzip erkannt oder mindestens geahnt hat, bekommt ja alle Scenerie der Landschaft einen höhern und mächtigern Sinn; erst von da aus verstehen und empfinden wir das geistige Band, welches die Regungen und Umgestaltungen des äußern Naturlebens an die Gefühlsschwankungen unsers Innern mit dieser geheimen Gewalt fesselt, und erst von da aus kann auch eigentlich klar werden, was die wesentlichen Forderungen sind, welche wir an die Landschaftsmalerei, oder, wie ich besser zu nennen vorschlug, an die 'Erdlebenbildkunst' dann zu machen berechtigt sind [...]⁵⁷⁸.

⁵⁷⁶ 52 C. G. Carus (1789-1869), *Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815-1835, zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung*, éd. par D. Kuhn (fac-similé de l'édition de Leipzig de 1835), Heidelberg 1972 p. 42.

⁵⁷⁷ 53 Rappelons simplement la fonction, éminemment subjective, qu'assigne C. G. Carus à la peinture de paysage : 'Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemüthlebens (Sinn) durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens (Wahrheit).' (in : op. cit., p. 41).

⁵⁷⁸ 54 C. G. Carus, op. cit., 4 vol., Leipzig 1865-1866, vol. 1, p. 182. À propos de l'influence de la philosophie de Schelling (1775-1854) sur la nouvelle esthétique du paysage que développe Carus, cf. l'analyse approfondie de É. Décultot (op. cit., p. 489 sq. In : *Peindre le paysage [...]*, op. cit., p. 424 sq.). Le 'lien spirituel' ('das geistige Band') qu'évoque Carus dans ce passage rappelle notamment les propos tenus par Schelling dans son discours intitulé *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur (Rede zum Namensfest des Königs) (1807)* : 'Die bildende Kunst steht also offenbar als ein thätiges Band zwischen der Seele und der Natur, und kann nur in der lebendigen Mitte zwischen beiden erfaßt werden.' (F. W. J. Schelling, op. cit., in : *Schellings Werke*, éd. par M. Schröter, vol. 3, compl., p. 392, termes soulignés par nous). Toutefois, nous rappellerons également, à l'appui de l'analyse que propose É. Décultot, que la pensée de Carus s'affranchit progressivement de l'héritage schellingien. En effet, la conception romantique du paysage qu'il développe essentiellement dans ses premières lettres et que traduit, dans le domaine pictural, l'oeuvre de C. D. Friedrich, est peu à peu abandonnée au profit d'une représentation plus objective, 'géognostique', comme en témoigne, dans le passage que nous avons cité, le remplacement du terme de 'Stimmungslandschaft' par celui de 'Erdlebenbildkunst' ('art de la représentation de la vie de la terre').

De même que Schelling considère chacune des composantes de la nature, aussi multiples soient-elles, comme une partie intégrante d'un 'Tout' organique et infini, Carus reconnaît l'existence d'un 'principe spirituel vivant', que la peinture de la 'vie de la terre' a charge de révéler. Ce principe unificateur et universel, désigné chez Schelling par le concept de 'l'âme du monde' ('Weltseele'), est à l'origine de cette attraction irrésistible ('mit dieser geheimen Gewalt') qu'exerce la nature animée sur notre sensibilité.

Cette idée d'une correspondance intime entre des 'tonalités' affectives et des états naturels, comme le formule Carus dans sa troisième lettre⁵⁷⁹, est largement exploitée dans la littérature romantique⁵⁸⁰. Par exemple, dans le roman de Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen*, l'aube vivifiante est considérée comme propice à la création artistique, tandis que la vue du crépuscule génère une nostalgie des lointains :

Der frische Morgen gibt dem Künstler Stärkung, und in den Strahlen des Frührots regnet Begeisterung auf ihn herab: Der Abend löst und schmelzt seine Gefühle, er weckt Ahnungen und unerklärliche Wünsche in ihm auf, er fühlt dann näher, daß jenseits dieses Lebens ein andres kunstreicheres liege, und sein inwendiger Genius schlägt oft vor Sehnsucht mit den Flügeln, um sich freizumachen und hineinzuschwärmen in das Land, das hinter den goldnen Abendwolken liegt⁵⁸¹.

Par son 'génie intérieur' ('sein inwendiger Genius'), qui incarne l'aspiration transcendante de l'âme, l'artiste parvient à se transporter dans un espace imaginaire, situé aux confins du monde sensible ('das Land, das hinter den goldnen Abendwolken liegt').

Chez Jean Paul, l'envol de l'âme est favorisé par le spectacle d'un ciel dégagé, tandis que l'amoncellement des nuages engendre l'humeur 'domestique et bourgeoise', comme l'expose le narrateur, dans le roman *Siebenkäs*, soucieux de trouver une explication 'logique' au penchant philistin de son héros⁵⁸² :

⁵⁷⁹ 55 'Von dem Entsprechen zwischen Gemüthsstimmungen und Naturzuständen', in : C. G. Carus, op. cit., p. 41. Aux quatre stades de la vie de la terre distingués par Carus et à l'alternance régulière desquels obéit chaque phénomène naturel ('Entwicklung und vollendete Darstellung, Verwelkung und völlige Zerstörung') correspondent quatre 'types' d'affection : '[...] das Gefühl des Aufstrebens, der Ermutigung, der Entwicklung ; das Gefühl wahrer innerer Klarheit und Ruhe, das Gefühl des Hinwelkens, der Schwermut, und die Fühllosigkeit, Apathie [...] '). Nous relèverons, une nouvelle fois, le caractère systématique de ces 'correspondances', qui oscillent entre deux pôles, l'un positif (développement), l'autre négatif (destruction).

⁵⁸⁰ 56 Rappelons que cette analogie entre les mouvements de l'âme et certaines manifestations extérieures était déjà suggérée par Schiller dans son essai *Über Matthissons Gedichte* (cf. supra : 1. 1. 3., p. 30 sq.).

⁵⁸¹ 57 L. Tieck, op. cit., 1^{ère} partie, Livre 1, chap. 3, p. 27. Ainsi, la vue, au réveil, d'un 'pur ciel bleu' affine en quelque sorte la sensibilité de Sternbald : '[...] er sah mit festen Augen durch den reinen blauen Himmel, und alle seine Plane wurden lebendiger in ihm, sein Herz schlug höher, alle Gefühle seiner Brust erklangen geläuterter.' (in : *ibid.*). Chez Eichendorff, par exemple dans le roman *Ahnung und Gegenwart* (1815), cette contemplation matinale, marquée généralement par l'ouverture d'une fenêtre, premier geste de la journée, devient une sorte de rituel symbolique (cf. *infra* : 4. 3. 4., p. 247).

⁵⁸² 58 'Aber auf der andern Seite rückten die Bilder seines häuslichen Lebens immer lichter heran und wurden zu einer Bilderbibel, indes die Gemälde seines Wonnenmonats in ein dunkles Bilderkabinett zurückwichen. Ich mess'es in etwas dem Regenwetter bei.', in : Jean Paul, op. cit., p. 457.

Unter einem blauen Himmel wünsch'ich mir Adlerschwingen, unter einem bewölkten bloss einen Flederwisch zum Schreiben; dort will man in die ganze Welt hinaus, hier in den Grossvaterstuhl hinein; kurz acht Wolken, zumal wenn sie tropfen, machen häuslich und bürgerlich und hungrig, das Himmelblau aber durstig und weltbürgerlich⁵⁸³.

Cette nouvelle symbolique cosmique se traduit le plus souvent par des métaphores musicales, comme l'atteste par exemple l'extrait, cité plus haut, de la troisième lettre de Carus. Selon lui, l'âme de l'individu et la nature résonnent en sympathie comme sur certains instruments, tel le luth ou la viole. De même, ce sont le plus souvent les composantes musicales du paysage, telles que le bruissement du feuillage et le murmure des eaux, comme dans le texte de Tieck par exemple⁵⁸⁴, ou bien le son d'un cor de postillon⁵⁸⁵, qui véhiculent l'émotion du spectateur.

Ainsi, il semble que l'évolution de la représentation littéraire du paysage s'accompagne désormais d'un renversement esthétique, confirmé par Jean Paul dans ses écrits théoriques : au modèle pictural se substitue peu à peu le paradigme de la musique.

- Le paysage musical

Le désir d'adapter la représentation d'un morceau de réel au monde intérieur du spectateur mène à la recherche de correspondances entre les couleurs et les sons. Car, comme l'a rappelé Schiller dans son essai *Über Matthissons Gedichte*, l'art approprié à l'expression de sentiments en soi 'impropres à toute représentation' sensible ne peut être que celui de la musique :

Zwar sind Empfindungen, ihrem Inhalte nach, keiner Darstellung fähig; aber ihrer Form nach sind sie es allerdings, und es existiert wirklich eine allgemein beliebt und wirksame Kunst, die kein anderes Objekt hat als eben diese Form der Empfindungen. Diese Kunst ist die Musik [...]⁵⁸⁶.

C'est sur cette conception particulière de la musique comme un 'langage' du monde intérieur que repose, notamment chez Tieck, l'idée d'une analogie profonde entre les couleurs et les sons. Ainsi, dans son essai intitulé *Die Farben*, publié en 1799 dans un recueil esthétique conçu en collaboration avec Wackenroder, *Phantasien über die Kunst*, Tieck compare le jeu des couleurs naturelles à de véritables variations musicales :

Farbe ist freundliche Zugabe zu den Formen in der Natur, die Töne sind wieder Begleitung der spielenden Farbe. Die Mannigfaltigkeit in Blumen und Gesträuchen ist eine willkürliche Musik im schönen Wechsel, in lieber Wiederholung: die Gesänge der Vögel, der Klang der Gewässer, das Geschrei der

⁵⁸³ 59 *Ibid.*

⁵⁸⁴ 60 Cf. supra p. 171.

⁵⁸⁵ 61 C'est notamment le cas chez Eichendorff, qui traduit l'irrésistible appel du lointain par l'écho, presque lancinant, du cor (cf. infra : 4. 3., p. 227).

⁵⁸⁶ 62 F. Schiller, *op. cit.*, p. 998. Les couleurs doivent ainsi être traitées comme des sons : 'Wir fodern auch von Farben eine Harmonie und einen Ton und gewissermaßen auch eine Modulation.' (in : *ibid.*, p. 999).

***Tiere ist gleichsam wieder ein Baum- und Blumengarten: die lieblichste Freundschaft und Liebe schlingt sich in glänzenden Fesseln um alle Gestalten, Farben und Töne unzertrennlich. Eins zieht das andre magnetisch und unwiderstehlich an sich*⁵⁸⁷.**

Cette correspondance entre éléments visuels et éléments auditifs, sous-tendue, comme chez Jean Paul, par l'idée d'un Tout ('Farben und Töne unzertrennlich'), est traduite par une suite d'images synesthésiques, qui reposent sur l'association intuitive de la vue et de la perception auditive.

Tieck affirme de même, dans son petit traité consacré aux 'symphonies' (terme qui, tout comme celui de synesthésie, fait à nouveau apparaître l'idée d'un Tout), que les sons génèrent naturellement une série d'images à la fois 'individuelles et concrètes' :

***Und dennoch schwimmen in den Tönen oft so individuell-anschauliche Bilder, so daß uns diese Kunst [...] durch Auge und Ohr zu gleicher Zeit gefangen nimmt. Oft siehst du Sirenen auf dem holden Meeresspiegel schwimmen, die mit den süßesten Tönen zu dir hinsingen; dann wandelst du wieder durch einen schönen, sonnglänzenden Wald, durch dunkle Grotten, die mit abenteuerlichen Bildern ausgeschmückt sind; unterirdische Gewässer klingen in dein Ohr, seltsame Lichter gehn an dir vorüber*⁵⁸⁸.**

L'interpénétration des sons et des formes visuelles concourt à la création d'un espace musical, auquel les prépositions et circumpositions spatiales ('durch einen [...] Wald', 'durch [...] Grotten', 'an [dir] vorüber') confèrent une profondeur virtuelle.

Selon Tieck, la découverte de correspondances synesthésiques est à mettre sur le compte de la peinture, et non de la musique qui, par son caractère immatériel, comme nous le préciserons par la suite, apparaît comme un art en soi⁵⁸⁹. Ainsi, le tableau de paysage que compose, en rêve, Sternbald, bercé par le murmure de la nature environnante⁵⁹⁰, semble parachevé, lorsque le peintre parvient 'inconsciemment' à

⁵⁸⁷ 63 L. Tieck, *op. cit.*, in : W. H. Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, éd. par S. Vietta et R. Littlejohns, Heidelberg 1991, vol. 1, p. 191.

⁵⁸⁸ 64 L. Tieck, *Symphonien*, in : *ibid.*, p. 244. Nous trouvons également chez E. T. A. Hoffmann, dans ses *Kreisleriana*, un même exercice de transcription discursive des sons (E. T. A. Hoffmann, 'Kreislers musikalisch-poetischer Klub', in : *Fantasie- und Nachtstücke*, *op. cit.*, p. 292 sq.). À chaque accord plaqué par Kreisler sur un piano endommagé, par inadvertance, par un des membres philistins du 'club' est ainsi associée sa traduction poétique.

⁵⁸⁹ 65 'Die menschliche Natur trennt Skulptur, Malerei und Musik; jede besteht für sich und wandelt ihren Weg. Aber immer ist es mir vorgekommen, als wenn die Musik für sich in einer abgeschlossenen Welt leben könnte, nicht aber so die Malerei: zu jeder schönen Darstellung mit Farben gibt es gewiß ein verbrüderes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinschaftlich nur eine Seele hat. Wenn dann die Melodie erklingt, so zucken gewiß noch neue Lebensstrahlen in dem Bilde auf, [...] und Ton und Linie und Farbe dringen ineinander und vermischen sich mit inbrünstiger Freundschaft in eins.', in : *Die Farben*, *op. cit.*, p. 191.

⁵⁹⁰ 66 'Ohne daß er es bemerkte, schlief er nach und nach ein; die Stille, das liebliche Geräusch der Blätter, ein Gewässer in der Entfernung luden ihn dazu. Er hörte alles noch leise in seinen Schlummer hinein, und ihm dünkte, als wenn er über eine Wiese ginge [...]', in : L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, *op. cit.*, 1^{ère} partie, Livre 2, chap. 1, p. 90. Nous retrouverons dans la nouvelle de L. Tieck *Die Freunde* (1797) cette association immédiate entre perception auditive et vision onirique (cf. infra : 4. 2. 1., p. 200).

introduire dans son tableau le chant du rossignol :

***Franz war von dem Anblicke hingerissen, aber er sah nun Tafel und Palette vor sich und malte unbemerkt den Eremiten, seine Andacht, den Wald mit seinem Mondschrimer, ja es gelang ihm sogar, und er konnte nicht begreifen wie es kam, die Töne der Nachtigall in sein Gemälde hineinzubringen. Er hatte nich nie eine solche Freude empfunden [...]*⁵⁹¹.**

La difficulté de transcrire en images 'réelles', et non plus seulement oniriques, des éléments musicaux est soulignée par Rudolf Florestan, ce 'ménestrel' qui initie Sternbald aux joies de l'errance romantique :

Es wurde Abend, ein schöner Himmel erglänzte mit seinen wunderbaren, buntgefärbten Wolkenbildern über ihnen. 'Sieh', fuhr Rudolf fort, 'wenn ihr Maler mir dergleichen darstellen könntet, so wollte ich euch oft eure beweglichen Historien, eure leidenschaftlichen und verwirrten Darstellungen mit allen unzähligen Figuren erlassen. Meine Seele sollte sich an diesen grellen Farben ohne Zusammenhang, an diesen mit Gold ausgelegten Luftbildern ergötzen und genügen [...]. O mein Freund, wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heute dichtet, in eure Malerei hineinlocken könntet ! Aber euch fehlen Farben, und Bedeutung im gewöhnlichen Sinne ist leider eine Bedingung eurer Kunst.⁵⁹²

La nécessité de 'signifier' ('Bedeutung'), à laquelle souscrit traditionnellement la peinture figurative, fait obstacle à la transcription picturale de cette 'merveilleuse musique' du crépuscule. C'est en usant de 'couleurs vives', sans lien extérieur ('ohne Zusammenhang'), c'est-à-dire affranchies de toute contrainte figurative, que le peintre peut obtenir une représentation musicale, délestée en quelque sorte de tout élément narratif ('so wollte ich euch [...] eure beweglichen Historien [...] erlassen'). L'immatérialité des représentations picturales qu'envisage ici Florestan témoigne du renversement esthétique qui s'opère au tournant du XIXe siècle. À une reproduction mimétique de la nature est en effet préférée une image 'aérienne' ('Luftbildern'), dont l'incorporité serait garantie par une utilisation plus gratuite des couleurs, conformément à celle des sons en musique⁵⁹³.

⁵⁹¹ 67 *Ibid.*, p. 91.

⁵⁹² 68 *Ibid.*, 2^{ème} partie, Livre 1, chap. 6, p. 280-281.

⁵⁹³ 69 Nous renvoyons ici à l'analyse exhaustive de É. Déculot (op. cit., p. 164 sq. Analyse reprise in : *Peindre le paysage [...]*, op. cit., p. 138 sq. et développée dans son article 'Das frühromantische Thema der 'musikalischen Landschaft' bei Philipp Otto Runge und Ludwig Tieck', in : *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 5, 1995, p. 213-234). Cette nouvelle conception 'musicale' du paysage apparaît à de nombreuses reprises dans le roman de Tieck, notamment lorsque Sternbald, imaginant la représentation d'un paysage crépusculaire, évoque un 'jeu artificiel' des couleurs, seul moyen pour le peintre de traduire la 'tonalité' particulière du paysage : 'Nun, mein Freund, was könntet Ihr sagen, wenn Euch ein Künstler auf einem Gemälde diese wunderbare Szene darstellte? Hier ist keine Handlung, kein Ideal, nur Schimmer und verworrene Gestalten, die sich wie fast unkenntliche Schatten bewegen. [...] Diese Stimmung würde dann so wie jetzt Euer ganzes Inneres durchaus ausfüllen [...] und doch wäre es nichts weiter als ein künstliches, fast tändelndes Spiel der Farben. [...] ' (in : L. Tieck, op. cit., 2^{ème} partie, Livre 2, chap. 2, p. 341). Ainsi que le note très justement É. Déculot, le terme de jeu souligne l'affranchissement 'révolutionnaire' de la couleur au profit d'une représentation plus abstraite, calquée sur l'immatérialité des sons.

Le fait que cette nouvelle conception d'une peinture non-figurative est exposée, dans le roman de Tieck, non par Sternbald lui-même, mais par son compagnon de voyage, Florestan, poète de son état, témoigne de la difficulté que pose, dans la peinture de la fin du XVIII^e siècle, encore dominée par le genre historique, l'application du paradigme musical.

Nous rappellerons que c'est essentiellement chez Runge, dont les compositions novatrices ont soulevé une vive controverse⁵⁹⁴, que nous trouvons une véritable tentative de transcription musicale du paysage. De même que chez Jean Paul, ainsi que nous l'avons noté plus haut, le développement d'une écriture musicale du paysage ne fait pas uniquement appel aux harmonies imitatives, chez Runge, la musicalité de la représentation ne se traduit pas seulement par l'emploi de motifs destinés à matérialiser l'idée de la musique, comme le montre, par exemple, dans le tableau *Der Morgen* (1808-1809) que nous évoquerons plus loin⁵⁹⁵, la présence d'enfants jouant de divers instruments. C'est également sur l'idée d'une parenté structurelle entre une représentation picturale et une composition musicale que se fonde la vision rungienne du paysage. Dans une lettre adressée à son frère Daniel, Runge compare ainsi l'agencement de son tableau intitulé *Lehrstunde der Nachtigall*⁵⁹⁶ (1802 pour la première version, 1804 pour la seconde), à une 'fugue musicale'⁵⁹⁷, c'est-à-dire à une composition dans laquelle le thème principal (auquel correspondrait, en peinture, l'idée assignée à la représentation) est repris sous la forme d'infinies variations (que suggérerait le jeu des couleurs).

Une analyse plus exhaustive de cette application d'une structure musicale à la représentation picturale du paysage, sous-tendue, chez Runge, par une théorie de la couleur qui semble répondre au désir, exprimé par Tieck dans son roman *Franz Sternbalds Wanderungen*, de transformer le paysage en une image 'aérienne'⁵⁹⁸, déborderait largement le cadre de cette analyse, consacrée au paysage littéraire. C'est

⁵⁹⁴ 70 Aux réserves exprimées par Tieck dans sa nouvelle *Eine Sommerreise*, texte que nous évoquerons plus loin (cf. infra : 4. 2. 4., p. 226, note 230) s'ajoutèrent les critiques de F. Schlegel, formulées en particulier dans son essai publié, en 1805, dans la revue *Europa* et intitulé 'Dritter Nachtrag alter Gemälde' (in : *Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden*, in : *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe in 35 Bänden*, éd. par E. Behler, Munich, Paderborn, Vienne, 1958 sq.). Pour l'analyse de ces critiques, qui portent surtout sur le caractère trop arbitraire des 'hiéroglyphes' rungiens, cf. : É. Décultot, op. cit., p. 262 sq. (repris in : *Peindre le paysage [...]*, op. cit., p. 205-210).

⁵⁹⁵ 71 Cf. infra : 4. 2. 2., p. 206 sq.

⁵⁹⁶ 72 P. O. Runge, *Lehrstunde der Nachtigall*, 1802 et 1804, in : J. Træger, *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, Munich 1975, reproductions n° 248 et 301. Nous renvoyons ici à l'analyse exhaustive de É. Décultot (in : op. cit., p. 253-255 ; repris in : *Peindre le paysage [...]*, op. cit., p. 197 sq.).

⁵⁹⁷ 73 'Ich habe hiebey etwas bemerkt, das mich auf recht deutliche Gedanken in der Composition bringt, die vielleicht für Andre nicht neu, für mich aber sehr wichtig sind, und mich fördern; nämlich, daß dieses Bild dasselbe wird, was eine Fuge in der Musik ist. Dadurch ist mir begreiflich geworden, daß dergleichen in unsrer Kunst ebensowohl stattfindet, nämlich, wie viel man sich erleichtert, wenn man den musikalischen Satz, der in einer Composition im Ganzen liegt, heraus hat, und ihn variirt durch das Ganze immer wieder durchblicken läßt.', in : P. O. Runge, *Hinterlassene Schriften*, éd. par D. Runge, Hambourg 1840-1841, vol. 1, p. 223 (Lettre du 27 juillet 1802).

pourquoi nous nous bornerons à souligner ici le renversement esthétique qui s'opère, à la fin du XVIIIe siècle en Allemagne, à la fois en littérature et en peinture, et qui révèle la 'spiritualisation' (*Beseelung*) romantique de la représentation du paysage, conçue non plus comme la fidèle reproduction d'un fragment de nature, mais comme la traduction sensible d'une 'tonalité' affective.

Ces couleurs 'éthérées', qui, comme le déplore Florestan, semblent encore faire défaut au peintre, sont peut-être précisément celles dont dispose le poète, qui, par essence, peut s'affranchir plus librement des contraintes mimétiques liées à la représentation d'un fragment du monde sensible. Ainsi, dans le roman de Jean Paul *Die unsichtbare Loge*, la prétention à laquelle recourt le narrateur, lorsqu'il cherche à décrire, à la manière d'un peintre, le paysage découvert par Gustav au terme de son ascension symbolique, ne sert qu'à masquer, pour mieux les dévoiler ensuite, les réels atouts du poète :

Mein Vater hätte mich in die Zeichenschule senden sollen: könnt'ich nicht jetzt die ganze Landschaft in meinem Farbenstrom statt im Dintenstrom auffangen und hinausspiegeln? Wahrhaftig ich könnte jedes Gebüsch mit dem hineinschlüpfenden Vogel dem Leser in die Augen zurückspiegeln, jede lippenfarbige Rotbeere der Felsen-Abdachung, jedes von Anflug überwachsene Schaf und jeden Baum, den das das Eichhörnchen mit zerbröckelten Tannzapfen umsäete. Inzwischen gibt es Dinge, an denen wieder die Iltishaare des Pinsels vergeblich bürsten, die aber schön aus meinem Kiele rinnen – das auf Genüssen schwimmende Auge Gustavs schiffte leicht hinüber und herüber zwischen dem Lamme, dem hellen Blumengrund mit der Schatten-Landspitze und zwischen dem Zauber-Gesichte Reginens und braucht nirgend wegzublicken⁵⁹⁹.

Ce que le peintre, tenu aux principes d'unité et d'immédiateté visuelles, n'est pas à même de reproduire, comme, par exemple, les différents mouvements de l'âme du spectateur, 'coule' plus aisément de la plume du poète, libre d'utiliser une perspective 'sentimentale' ('das auf Genüssen schwimmende Auge Gustavs').

Les notations synesthésiques, le jeu des sonorités, tout comme le recours à de longues périodes cadencées, sur le modèle de celle que développe Jean Paul dans le passage, extrait du roman *Siebenkäs*, que nous avons étudié précédemment⁶⁰⁰, sont autant de ressources nécessaires à la transcription musicale du paysage en littérature. C'est ainsi que Brentano par exemple, dans le roman *Godwi*, parvient à réaliser cette

⁵⁹⁸ 74 Nous citerons simplement cet extrait de la lettre que Runge a envoyée à Goethe en février 1810 et dans laquelle le peintre décrit la manière dont il envisage d'appliquer, en pratique, sa nouvelle théorie de la couleur, libérée de toute contrainte figurative : 'Z. B. eine glatte Meeresfläche horizontal, der Himmel gewölbt erschiene; so auch Sonnen-Aufgang und Untergang als bloße Erscheinung der Luft charakterisirt; wie auch Mondschein und andre allgemeine Effecte.' (in : *ibid.*, vol. 1, p. 181, termes soulignés par nous). Plus encore qu'à certains tableaux de C. D. Friedrich (*Der Mönch am Meer* par exemple, réalisé en 1808-1809. Reproduit notamment in : G. Unverfehrt, *Caspar David Friedrich*, Munich 1984, p. 10), c'est aux futurs paysages de W. Turner (1775-1851) que font penser ces purs effets de lumière.

⁵⁹⁹ 75 Jean Paul, *op. cit.*, p. 78-79.

⁶⁰⁰ 76 Cf. supra p. 168.

composition musicale dont rêve Sternbald :

Wir schwiegen lange, und horchten auf das Abendlied der Nachtigall, das mit glänzenden einzelnen Tönen durch die lebenden Gewölke zog. Der Mond sprach wehmütig mit einzeln zündenden Silben durch das Flüstern der Bäume, Ahndung wehte mit ihren dämmernden Flügeln durch die Büsche, und alle heimlichsten Gedanken wagten sich aus jeder Seele, wo sie sich vor dem geschäftigen vorwitzigen Tage versteckt hatten⁶⁰¹.

Le 'chant' du crépuscule, entonné par les rossignols, est traduit ici par des touches synesthésiques ('mit glänzenden einzelnen Tönen', 'mit einzeln zündenden Silben'), ainsi que par une allitération de sifflantes ('glänzenden', 'einzelnen', 'zog', 'zündenden', 'Silben', 'Flüstern'). La prédominance d'adjectifs verbaux ('glänzend[en]', 'lebend[en]', 'zündend[en]', 'dämmernd[en]') dans cette description, dénuée de qualités plastiques, souligne l'assimilation, typiquement romantique⁶⁰², de la nature à un logos ('Der Mond sprach [...] mit einzeln zündenden Silben [...]'). La transcription musicale de ce 'langage' de la nature fait finalement appel non plus à la perception visuelle, mais à 'l'intuition' ('Ahndung'), qui transporte le spectateur au-delà de la réalité sensible⁶⁰³.

Ainsi, l'abstraction à laquelle tend la conception romantique du paysage pictural, telle que la développe notamment Tieck dans son roman *Franz Sternbalds Wanderungen*, semble aller de pair avec la déréalisation croissante du paysage en littérature, comme nous l'avons relevé chez Jean Paul. Cette orientation commune est liée à l'adoption d'un nouveau paradigme esthétique, celui de la musique, considérée par les romantiques comme le 'premier', le plus 'immédiat' et le plus 'audacieux' de tous les arts⁶⁰⁴. Parce qu'elle est ce 'langage' absolu⁶⁰⁵ qui élève l'âme de l'individu sans nécessairement

⁶⁰¹ 77 C. Brentano, *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter*, in : *Werke*, op. cit., vol. 2, p. 130.

⁶⁰² 78 Nous renvoyons notamment au petit traité intitulé *Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft*, et inséré dans l'ouvrage collectif de L. Tieck et W. H. Wackenroder *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797). Nous aurons l'occasion d'analyser plus précisément ce texte lorsque nous étudierons la fonction du paysage 'intérieur' dans le récit de Tieck *Die Freunde* (cf. infra : 4. 2. 3., p. ?). Nous trouvons également dans le *Sternbald* de Tieck cette même métaphore d'une 'langue' de la nature : 'Welche Welten entwickeln sich im Gemüte, wenn die freie Natur umher mit kühner Sprache in uns hineinredet, wenn jeder ihrer Töne unser Herz trifft und alle Empfindungen zugleich anrührt.' (in : L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, op. cit., 1^{ère} partie, Livre 1, chap. 3, p. 28).

⁶⁰³ 79 Rappelons que chez Tieck, la perception du crépuscule est associée, de la même manière, aux pressentiments du spectateur : cf. supra p. 176.

⁶⁰⁴ 80 [...] so hast du mir schon oft gesagt, daß die Musik die erste, die unmittelbarste, die kühnste von allen Künsten sei, daß sie einzig das Herz habe, das auszusprechen, was man ihr anvertraut, da die übrigen ihren Auftrag immer nur halb ausrichten und das beste verschweigen [...]', in : L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, op. cit., 2^{ème} partie, Livre 1, chap. 6, p. 281.

⁶⁰⁵ 81 'Die Musik ist der letzte Geisterhauch, das feinste Element, aus dem die verborgensten Seelenträume wie aus einem unsichtbaren Bache ihre Nahrung ziehn; [...] sie ist ein Organ, feiner als die Sprache, vielleicht zarter als seine Gedanken; der Geist kann sie nicht mehr als Mittel, als Organ brauchen, sondern sie ist Sache selbst, darum lebt sie und schwingt sich in ihren eignen Zauberkreisen.' (L. Tieck, *Die Farben*, in : *Phantasien über die Kunst*, op. cit., p. 191-192).

requérir une médiation extérieure, que ce soit celles des mots comme en poésie, ou celle des images dans le domaine pictural, la musique occupe la première place dans la hiérarchie esthétique du premier romantisme. Selon la formule employée par M. Thalmann au terme de son analyse du conte de Wackenroder intitulé *Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen*, les 'abstractions délivrent'⁶⁰⁶. C'est au cours d'une 'merveilleuse nuit d'été', au clair de lune, qu'a lieu la métamorphose rédemptrice du saint dont il est question dans ce conte et qui est hanté par le grondement continu de la 'roue du temps'⁶⁰⁷ :

Einst aber war eine wunderschöne, mondhelle Sommernacht, und der Heilige lag wieder weinend und händeringend auf dem Boden seiner Höhle. Die Nacht war entzückend: an dem dunkelblauen Firmamente blinkten die Sterne wie goldene Zierden an einem weit überbreiteten, beschirmenden Schilde, und der Mond strahlte von den hellen Wangen seines Antlitzes ein sanftes Licht, worin die grüne Erde sich badete. Die Bäume hingen in dem zauberhaften Schein wie wallende Wolken auf ihren Stämmen, und die Wohnungen der Menschen waren in dunkle Felsengestalten und dämmernde Geisterpaläste verwandelt. Die Menschen, nicht mehr vom Sonnenglanze geblendet, wohnten mit ihren Blicken am Firmamente, und ihre Seelen spiegelten sich schön in dem himmlischen Scheine der Mondnacht⁶⁰⁸.

L'apesanteur ('ein sanftes Licht, worin die grüne Erde sich badete', 'Die Bäume hingen in dem zauberhaften Schein') et le renversement cosmique ('Die Menschen [...] wohnten mit ihren Blicken am Firmamente') qu'opère la magie du clair de lune préludent à la délivrance du malheureux anachorète. La transfiguration soudaine de ce dernier est associée à la perception d'une 'musique éthérée', qui s'élève d'une barque remontant le fleuve :

Aus dem Nachen wallte eine ätherische Musik in den Raum des Himmels empor [...]. Mit dem ersten Tone der Musik und des Gesanges war dem nackten Heiligen das sausende Rad der Zeit verschwunden. Es waren die ersten Töne, die in diese Einöde fielen; die unbekannte Sehnsucht war gestillt, der Zauber gelöst, der verirrte Genius aus seiner irdischen Hülle befreit. Die Gestalt des Heiligen war verschwunden, eine engelschöne Geisterbildung, aus leichtem Dufte gewebt, schwebte aus der Höhle [...] und hob sich nach den Tönen der Musik in tanzender Bewegung von dem Boden in die Höhe⁶⁰⁹.

Art 'immatériel' par excellence, la musique soustrait l'individu au continuum spatiotemporel qui détermine son existence terrestre. Elle seule permet d'apaiser définitivement cette 'nostalgie inconnue' qui distingue l'artiste romantique du commun des mortels⁶¹⁰.

⁶⁰⁶ 82 'Abstraktionen erlösen. Das muß aus dem Märchen herausgehört werden.', in : M. Thalmann, *Das Märchen und die Moderne*, Stuttgart 1961, p. 16.

⁶⁰⁷ 83 'Dieses wunderliche Geschöpf hatte in seinem Aufenthalte Tag und Nacht keine Ruhe, ihm dünkte immer, er höre unaufhörlich in seinen Ohren das Rad der Zeit seinen sausenden Umschwung nehmen.', in : W. H. Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, op. cit., p. 201.

⁶⁰⁸ 84 *Ibid.*, p. 203.

La déréalisation qu'engendre l'introduction d'une dimension musicale dans le paysage est le prix de cette 'romantisation' du monde, qui, chez Novalis, apparaît nécessaire à la découverte de son 'sens originel'⁶¹¹. Ainsi que le note très justement L. Pikulik, cette aspiration à transfigurer la réalité est l'expression de 'l'insuffisance' fondamentale de cette dernière aux yeux du poète romantique⁶¹².

Toutefois, il convient de nuancer la portée de cette 'délivrance' musicale que connaît l'anachorète dans le texte de Wackenroder en rappelant qu'elle se double également d'une dimension tragique, particulièrement manifeste dans la première partie du récit. Lorsqu'elle est appréhendée essentiellement par le biais de la perception auditive, la réalité sensible apparaît en effet comme un enfer mécanique et dénué d'harmonie⁶¹³. La souffrance éprouvée par l'âme musicienne, condamnée à connaître les 'dissonances' de la vie, est ainsi la rançon de ce nouveau programme de 'romantisation' musicale du monde.

Cette rapide analyse d'un passage du conte de Wackenroder, extrait que nous avons choisi en fonction de sa pertinence pour notre sujet, mais qui est simplement le verso d'un ensemble duel, démontre la nécessité de travailler non seulement sur des unités de sens révélatrices du traitement littéraire du paysage, mais également sur l'ensemble du texte dans lequel elles s'insèrent. C'est pourquoi nous avons choisi de clore notre réflexion sur la représentation du paysage en littérature par la présentation synthétique de deux récits

⁶⁰⁹ 85 *Ibid.*, p. 203-204. *Le chant dont il est question dans ce passage est celui des passagers (deux amants) de la barque. Pour des raisons pratiques, nous nous contenterons de citer ici la première strophe de ce chant, où l'on retrouve l'association de la perception visuelle à la notion d'intuition ('Ahndung') : 'Süße Ahnungsschauer gleiten Über Fluß und Flur dahin, Mondesstrahlen hold bereiten Lager liebetrunkenem Sinn. Ach, wie ziehn, wie flüstern die Wogen, Spiegelt in Wellen der Himmelsbogen. [...]' (in : *ibid.*).*

⁶¹⁰ 86 Dans ce conte de Wackenroder, le personnage du saint est en effet le seul à percevoir le bruissement de la 'roue du temps' : 'Wenn man ihn fragte, was er tue, so schrie er wie in einem Krampf die Worte heraus: 'Ihr Unglückseligen ! hört ihr denn nicht das rauschende Rad der Zeit?' Und dann drehte und arbeitete er wieder noch heftiger [...]' (in : *ibid.*, p. 202). Dès lors, il ne peut comprendre que l'on puisse s'adonner à de 'mesquines occupations terrestres', rendues totalement vaines par la fuite du temps : 'Aber noch wilder und gefährlicher wurde seine Raserei, wenn es sich zutrug, daß in seiner Nähe irgendeine körperliche Arbeit vorgenommen wurde [...]. Dann pflegte er wild aufzulachen, daß unter dem gräßlichen Fortrollen der Zeit noch jemand an diese kleinlichen irdischen Beschäftigungen denken konnte [...]' (in : *ibid.*).

⁶¹¹ 87 'Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den urspr[ünglichen] Sinn wieder. [...] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es – [...]' (Novalis, *Logologische Fragmente*, in : *Schriften*, op. cit., vol. 2, p. 545).

⁶¹² 88 'Das berühmte Postulat von Novalis 'Die Welt muß romantisiert werden' ist im einfachsten Sinne Ausdruck eines Ungenügens. Es besagt, daß die Wirklichkeit, wie sie erscheint, unzulänglich ist und daß sie darum so nicht bleiben sollte.', in : L. Pikulik, *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*, Francfort/Main 1979, p. 13. 89 'Er zitterte vor Heftigkeit, und zeigte ihnen [den Wanderern] den unaufhaltsamen Umschwung des ewigen Rades, das einförmige, taktmäßige Fortlaufen der Zeit [...]' (W. H. Wackenroder, op. cit., p. 202).

613

appropriés à la mise en évidence de la fonction non seulement sémantique, mais également narrative du paysage littéraire. Il s'agit tout d'abord du récit de L. Tieck qui s'intitule *Die Freunde* (1797), puis du roman, plus tardif, de J. v. Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart* (1815).

Toutefois, avant d'aborder ces deux textes, nous souhaitons revenir, pour finir, sur un motif que nous avons rencontré dès le début de notre étude, celui du 'regard plongeant' (*Gipfelblick*), et qui nous semble être un bon exemple de l'application progressive d'une perspective 'intérieure' dans la littérature allemande de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

- L'évolution du motif du 'regard plongeant' (*Gipfelblick*) : vers une métaphorisation des hauteurs

L'évolution de l'image de la nature, du XVIIe aux premières décennies du XIXe siècle, se mesure à celle que dénote, en littérature, l'utilisation du motif du 'regard plongeant'. En effet, le choix d'un point de vue de plus en plus élevé est l'indice d'un affranchissement progressif de la perception et de la représentation du monde : en osant s'abandonner peu à peu au vertige des hauteurs, le spectateur parvient à secouer la double tutelle de l'éthique et de la foi. Nous rappellerons en effet que pour les poètes baroques, la jouissance visuelle que pouvait procurer une contemplation panoramique était encore difficilement conciliable avec les dogmes du christianisme. La découverte de la nature 'sublime' au début du XVIIIe siècle, théorisée ensuite par Kant et Schiller, comme nous l'avons relevé plus haut⁶¹⁴, permit progressivement de révéler au spectateur sa propre grandeur spirituelle. Le vertige ontologique que ne manqua pas de susciter une telle expérience fut vaincu tout d'abord par la mise en oeuvre d'un mode de perception rationaliste (*Rahmenschau*) et par la garantie que fournissait encore, à cette époque, la croyance en une ordonnance divine de la nature.

C'est au cours des dernières décennies du XVIIIe siècle que ces ultimes 'garde-fous' rationnels et religieux sont définitivement abolis, au nom de la toute-puissance du moi. Comme l'a montré, par exemple, l'attitude de Werther ou bien celle de Ardinghello, le spectateur, juché au sommet d'une montagne élevée, s'arrogé alors une omnipotence visuelle quasi divine⁶¹⁵. Sa place est désormais 'au centre de l'infini', ainsi que le soutenait déjà Schiller dans son traité philosophique intitulé *Theosophie des Julius*, paru en 1786 :

Jetzt bester Raphael, laß mich herumschauen. Die Höhe ist erstiegen, der Nebel ist gefallen, wie in einer blühenden Landschaft stehe ich mitten im Unermeßlichen. Ein reineres Sonnenlicht hat alle meine Begriffe geläutert⁶¹⁶.

L'utilisation purement métaphorique du 'regard plongeant' dans ce passage démontre, ainsi que l'affirme D. Arendt⁶¹⁷, la 'cristallisation' qui s'opère autour de ce motif, tout

⁶¹⁴ 90 Cf. supra : 2. 2. 1., p. 76-77 et 3. 2. 2., p. 163.

⁶¹⁵ 91 Dans un chapitre précisément consacré à l'étude de la vue panoramique, A. Koschorke note par exemple : 'Das panoramatische Sehen ist in seiner absoluten und uneingeschränkten Präsenz der göttlichen Allschau ähnlich.' (in : A. Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts* [...], op. cit., p. 166).

⁶¹⁶ 92 F. Schiller, *Theosophie des Julius. Die Welt und das denkende Wesen*, in : *Thalia*, vol. 1, 3^{ème} cahier, p. 122.

particulièrement chez les *Stürmer und Dränger*, qui matérialisent en quelque sorte l'aspiration prométhéenne de l'individu par l'élévation de son regard.

Cette métaphorisation des hauteurs, souvent associée à un désir d'émancipation sociale⁶¹⁸, apparaît également dans la littérature romantique, comme, par exemple, dans ce passage du roman de Brentano *Godwi* (1801-1802) :

Nein, schläfrig war ich nie, ich will fort über die Alpen des Lebens glimmen, wo grenzenlose Aussichten die gebundene Allgemeinheit in meinem Busen lösen, wo mir euer Sonnenadler zur Schwalbe wird, die mit ihrer silbernen Brust an der Erde streift – später sehe ich die Sonne am Abend und früher am Morgen, ich kann dann euren bürgerlichen Kalendertag weit mit dem Tage meines Geistes überreichen, und wenn ihr glaubt, ich lebe aus dem Stegreif, so werde ich euer metrisches Leben, ohne daß ihr es merkt, und noch viel mehr gelebt haben⁶¹⁹.

La métaphore des 'Alpes de la vie', au sommet desquelles s'ouvrent des perspectives infinies, traduit le désir de ne plus obéir au rythme monotone qu'impose le 'calendrier' philistin.

De la même manière, dans le premier roman de A. v. Arnim, *Hollins Liebeleben* (1801), qui, par sa forme épistolaire et par une certaine parenté thématique, rappelle le *Werther* de Goethe, la nature n'est évoquée que dans l'affect du désir de liberté :

Noch ist er nicht verhallt in mir der innere Ruf nach Freiheit [...]. [...] Und wir, frei aufgerichtet zur Mittagssonne, die einzig ausgezeichnet vor aller Kreatur, den Himmel vor uns und unter uns die träge Weltkugel schauen, und sie in Luft, Wasser und Erde umkreisen, unmöglich sollen wir den hohen, belebenden Trieb, die Fülle der schwellenden Kraft und Freude eindämmen, von der höchsten Sprosse der Stufenleiter aller Wesen, auf welche die bildende Natur in der Anspannung aller Organisation uns hob, aus dem Sammelpunkte alles Lebens uns herabstürzen, allen kühnen, dehrenden, ausbreitenden Geist im trägen Kleinmut des Bürgerlebens ersticken!⁶²⁰

De même que, dans le premier *Faust*, la volonté de dépassement était associée à l'image des hauteurs éthérées, clairement opposée à celle du 'cachot' terrestre⁶²¹, le désir de

⁶¹⁷ 93 [...] fraglos bildet es [das Gipfel-Bild] gleichsam den künstlerischen Kristallisationspunkt des subjektiv-revolutionären Genie-Gefühls [...], in : D. Arendt, op. cit., p. 131.

⁶¹⁸ 94 Cf. sur ce point A. Koschorke (op. cit., p. 156 sq.) : 'Verallgemeinernd läßt sich sagen, daß der Blick über Körperhaftigkeit und Enge des Vordergrunds hinweg zu einem nach allen Seiten offenliegenden Horizont eines der prägenden kollektiven Wahrnehmungsmuster für das aufstrebende Bürgertum des späteren 18. Jahrhunderts bildet. [...] Der Panoramablick ist der visuelle Vollzug der bürgerlichen Emanzipation von der Vorherrschaft der alten gesellschaftlichen Mächte'. Nous nuancerons toutefois cette affirmation en précisant qu'il s'agit plus d'un désir d'émancipation personnelle que d'une réelle revendication sociale. Ainsi, l'ascension progressive de Siebenkäs, dans ce passage que nous avons présenté au début de ce chapitre, apparaît comme une métamorphose, à la faveur de laquelle le héros s'affranchit des contraintes essentiellement bourgeoises et familiales qui lui étaient imposées jusqu'alors (cf. supra p. 166).

⁶¹⁹ 95 C. Brentano, *Godwi*, op. cit., p. 40.

⁶²⁰ 96 A. v. Arnim, op. cit., in : *Sämtliche Romane und Erzählungen*, éd. par W. Migge, Munich 1963, vol. 2, p. 13.

liberté, définitivement éteint par la veulerie d'une 'existence bourgeoise', se traduit ici par un transport cosmique ('den Himmel vor uns', 'unter uns die träge Weltkugel') et par une ubiquité absolue ('sie [die Weltkugel] in Luft, Wasser und Erde umkreisen').

Toutefois, ainsi que le pressentait déjà Werther dans la lettre du 18 août, le bonheur des hauteurs est nécessairement accompagné du sentiment douloureux de sa vanité, comme le rappelle très justement D. Arendt :

Das Gipfel-Glück ist nicht ohne das schmerzliche Wissen um die Unwirklichkeit, Vorläufigkeit und Unerfüllbarkeit, das Höhenbewußtsein mit seiner Erwartung scheint gleichsam bedroht vom Absturz in die Tiefe der Enttäuschung⁶²².

Ainsi, Faust prévient le risque d'une chute dans 'l'abîme de la désillusion' en revenant à la pulsion conquérante, à la diastole. Il transmettra toutefois sa soif de transcendance à son fils Euphorion, personnage introduit dans le second *Faust*, et qui, lui, finira par se jeter dans le vide⁶²³.

De même, Hyperion, qui se distingue, comme son nom l'indique⁶²⁴, par une aptitude particulière au dépassement, reste tout à fait conscient de ses propres limites. Ainsi, un seul moment de 'réflexion' suffit pour anéantir brutalement toute expérience extatique de la nature :

Eines zu sein mit Allem, was lebt, in seliger Selbstvergessenheit wiederzukehren ins All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden, das ist die heilige Bergeshöhe, der Ort der ewigen Ruhe [...]. Auf dieser Höhe steh ich oft, mein Bellarmin ! Aber ein Moment des Besinnens wirft mich herab. Ich denke nach und finde mich, wie ich zuvor war, allein, mit allen Schmerzen der Sterblichkeit, und meines Herzens Asyl, die ewige Welt, ist hin ; die Natur verschließt die Arme, und ich stehe, wie ein Fremdling, vor ihr, und verstehe sie nicht⁶²⁵.

Hyperion fait ici l'expérience de cette 'sécheresse' symbolique qui frappe Werther dans la lettre du 3 novembre⁶²⁶ : la prise de conscience de sa propre finitude tarit en quelque

⁶²¹ 97 Nous songeons bien sûr à ce passage du monologue initial de Faust : ' [...] Ach! könnt'ich doch auf Bergeshöhn In deinem lieben Lichte gehn, Um Bergeshöhle mit Geistern schweben, Auf Wiesen in deinem Dämmer weben, Von allem Wissensqualm entladen, In deinem Tau gesund mich baden! Weh! steck'ich in dem Kerker noch? Verfluchtes dumpfes Mauerloch, Wo selbst das liebe Himmelslicht Trüb durch gemalte Scheiben bricht! [...]. ' (J. W. v. Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil* (parue en 1808), in : *Goethes Werke*, op. cit., vol. 3, p. 21, vers 392-401). Cf. également le passage (vers 1070 sq.) que nous avons évoqué dans la première partie de notre étude (cf. supra : 3. 2. 2., p. 138, note 64).

⁶²² 98 D. Arendt, *op. cit.*, p. 142.

⁶²³ 99 '[...] Doch! – und ein Flügelpaar Faltet sich los! Dorthin! Ich muß! Ich muß! Gönnt mir den Flug! [...].' In : *Faust. Der tragödie zweiter Teil* (1832), in : *Goethes Werke*, op. cit., p. 298, vers 9897-9900. Euphorion est accompagné dans sa chute par les cris du choeur invoquant Icare.

⁶²⁴ 100 'hyper-ion' (du grec 'huper', indiquant le dépassement, et 'ion', participe présent du verbe 'ienai', 'aller') signifie littéralement : celui qui 'va au-delà'. À cette symbolique onomastique s'ajoute une origine mythique, puisque chez les Grecs, notamment chez Homère, le Dieu du Soleil, Hélios, était appelé également 'Hyperion'.

⁶²⁶ 102 Cf. supra : 3. 2. 3., p. 144.

sorte la source de cette fusion panthéiste qui transportait l'individu au 'faîte' de son épanouissement personnel⁶²⁷. Toutefois, la métaphore maternelle qui apparaît à la fin de ce passage ('die Natur verschließt die Arme') révèle le narcissisme de cette aspiration et, renchérisant sur celle de la 'Mère Nature' chez le jeune Goethe, souligne même son caractère pathologique.

Chez Jean Paul, la 'chute' est provoquée par la perte de la foi, ainsi que le révèle, dans le roman *Siebenkäs*, le 'Discours du Christ mort du haut de l'univers [...]'. Cet exposé nihiliste, enchâssé dans le 'Premier tableau de fleurs' ('Erstes Blumenstück') du roman, est rapporté par un narrateur fictif, qui affirme s'être endormi, un soir d'été, 'sur une montagne' :

Ich lag einmal an einem Sommerabende vor der Sonne auf einem Berge und entschlief. Da träumte mir, ich erwachte auf dem Gottesacker. [...] Ich suchte im ausgeleerten Nachthimmel die Sonne, weil ich glaubte, eine Sonnenfinsternis verhüllte sie mit dem Mond. Alle Gräber waren aufgetan, und die eisernen Türen des Gebeinhauses gingen unter unsichtbaren Händen auf und zu. [...] Am Himmel hing in grossen Falten bloß ein grauer schwüler Nebel, den ein Riesenschatte wie ein Netz immer näher, enger und heißer herein zog. Über mir hört'ich den fernen Fall der Lawinen, unter mir den ersten Tritt eines unermeßlichen Erdbebens⁶²⁸.

Paradoxalement, la position surélevée du spectateur ('auf einem Berge') favorise une vision non plus panoramique, mais onirique. Au lieu de contribuer au 'réalisme' de la représentation, les précisions spatiotemporelles ('an einem Sommerabende', 'vor der Sonne', 'auf dem Berge') font office de simples indications scéniques. À cette mise en scène du narrateur répond celle du Christ lui-même, qui, 'du haut de l'univers' ('vom Weltgebäude herab')⁶²⁹, perçoit un monde athée et donc dépourvu de toute cohérence :

Und als Christus das reibende Gedränge der Welten [...] sah, und als er sah, wie eine Weltkugel um die andere ihre glimmenden Seelen auf das Totenmeer ausschüttete [...], so hob er groß wie der höchste Endliche die Augen empor gegen das Nichts und gegen die leere Unermeßlichkeit und sagte: 'Starres,

⁶²⁵ 101 Hölderlin, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland (1797-1799)*, in : *Sämtliche Werke*, éd. par F. Beissner, Stuttgart 1965, vol. 3, p. 9. On songe ici également à l'aveu que Godwi fait à son ami et correspondant Römer : 'Ich sehe die Natur um mich her ewig und unermeßlich, und wenn ich sie ganz verschlinge, wie sehr ich es kann, so bleibt es doch öde in meiner Brust, und mein Herz pocht so eintönig, so allein in meinem Busen.' (in : C. Brentano, *Godwi*, op. cit., p. 76).

⁶²⁷ 103 Pour une étude de la métaphorisation des hauteurs chez Hölderlin, cf. R. Guardini, *Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit*, Munich 1955. L'auteur souligne notamment l'usage emblématique du motif de la montagne chez Hölderlin, associé par le biais de références mythologiques, tout comme dans le roman de Heinse *Ardinghello* (cf. supra : 3. 3. 2., p. 151), à une aspiration héroïque ('So sind die Berge des Romans Zeugnisse der großen Vergangenheit Griechenlands, Denkmale seines Glanzes, Klage über seinen Untergang, Mahnung zu künftigen Taten der Befreiung und Erneuerung.' (p. 84).

⁶²⁸ 104 Jean Paul, 'Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab dass kein Gott sei', in : *Siebenkäs (Erstes Blumenstück)*, op. cit., p. 268. Étant donné qu'il nous est impossible, pour des raisons simplement pratiques, de citer en intégralité ce 'discours' apocalyptique, nous nous contenterons d'en présenter ici les grandes articulations.

⁶²⁹ 105 Cette position est spécifiée un peu plus loin : '[...] und oben am Gipfel der unermeßlichen Natur stand Christus und schauete in das mit tausend Sonnen durchbrochne Weltgebäude herab [...]' (in : ibid., p. 269).

***stummes Nichts! Kalte, ewige Notwendigkeit! Wahnsinniger Zufall! [...] Wie ist jeder so allein in der weiten Leichengruft des Alles! Ich bin nur neben mir – O Vater! o Vater! wo ist deine unendliche Brust, daß ich an ihr ruhe? – Ach wenn jedes Ich sein eigener Vater und Schöpfer ist, warum kann es nicht auch sein eigener Würgengel sein?... [...]*⁶³⁰**

Le spectacle du néant devient le révélateur de la propre solitude de l'être qui, fort de l'autonomie que lui confère sa toute-puissance prométhéenne ('sein eigener Vater und Schöpfer'), s'imagine pouvoir se priver de tout appui divin. Or, si le moi s'attribue le pouvoir de 'se poser' lui-même, premier pas nécessaire, selon Fichte, à l'affranchissement du sujet, il ne possède pas encore celui d'être son propre 'ange exterminateur' ('sein eigener Würgengel'), c'est-à-dire celui d'être l'instrument de son propre anéantissement. La substantivation de l'adjectif 'all' (avec une marque singulière de génitif, 'des Alles'), préféré à celui qu'emploie généralement Jean Paul dans ses écrits théoriques ('ganz'), nous paraît également significative. À la conception du paysage comme une totalité à la fois structurelle et métaphysique s'oppose ici la vision du néant, simplement constitué d'éléments épars.

Ce 'discours du Christ mort', auquel le narrateur circonspect ne manque pas de joindre un avant-propos édifiant⁶³¹, peut ainsi être lu comme une mise en garde contre la tentation de l'*hybris*, à laquelle cédèrent notamment, comme nous l'avons constaté, les *Stürmer und Dränger*. Cette vision cauchemardesque d'un univers chaotique, privé de tout repère religieux, est finalement balayée par le spectacle rassurant que découvre le narrateur à son réveil :

***Meine Seele weinte vor Freude, daß sie wieder Gott anbeten konnte – und die Freude und das Weinen und der Glaube an ihn waren das Gebet. Und als ich aufstand, glimmte die Sonne tief hinter den vollen purpurnen Kornähren und warf friedlich den Widerschein ihres Abendrotes dem kleinen Monde zu, der ohne eine Aurora im Morgen aufstieg; und zwischen dem Himmel und der Erde streckte eine frohe vergängliche Welt ihre kurzen Flügel aus und lebte, wie ich, vor dem unendlichen Vater; und von der ganzen Natur um mich flossen friedliche Töne aus, wie von fernen Abendglocken*⁶³².**

Seule la foi permet de garantir l'unité et l'harmonie du monde ('von der ganzen Natur [...] flossen friedliche Töne aus') et d'en reconnaître les limites. Par conséquent, l'univers précisément circonscrit ('zwischen dem Himmel und der Erde'), source de bonheur en

⁶³⁰ 106 *Ibid.*, p. 270.

⁶³¹ 107 Les précautions oratoires dont use le narrateur dans cet avant-propos contribuent à désamorcer 'l'audace de sa fiction' : 'Das Ziel dieser Dichtung ist die Entschuldigung ihrer Kühnheit. [...] das ganze geistige Universum wird durch die Hand des Atheismus zersprengt und zerschlagen in zahlenlose quecksilberne Punkte von Ichs, welche blinken, rinnen, irren, zusammen- und auseinanderfliehen, ohne Einheit und Bestand. Niemand ist im All so sehr allein als ein Gottesleugner – er trauert mit einem verwaiseten Herzen, das den größten Vater verloren, neben dem unermeßlichen Leichnam der Natur, den kein Weltgeist regt und zusammenhält, und der im Grabe wächst; und er trauert so lange, bis er sich selber abbröckelt von der Leiche.', in : *ibid.*, p. 266. Le narrateur dénonce ainsi les dangers de l'athéisme, source de destruction et d'aliénation, avant de livrer au lecteur sa vision apocalyptique d'un monde abandonné de Dieu.

⁶³² 108 *Ibid.*, p. 271.

dépit de son caractère éphémère ('eine frohe vergängliche Welt'), est nécessairement subordonné à son Créateur qui, lui, est infini ('vor dem unendlichen Vater').

Ainsi, l'évolution du motif du 'regard plongeant' se révèle finalement circulaire. C'est précisément parce que la recherche d'un point de vue absolu, poussée par les *Stürmer und Dränger* à son point extrême, risque de mener à un vertige nihiliste et à une chute fatale qu'un appui spirituel semble à nouveau nécessaire. Toutefois, le caractère encore emblématique des représentations de la nature dans les premières décennies du XVIIIe siècle, dans la mesure où l'image reste subordonnée à un discours rationnel ou religieux, est amendé par l'adoption d'une perspective 'sentimentale', conformément au principe d'unité qu'énonce Jean Paul dans ses écrits théoriques et qu'il applique dans ses descriptions de vues panoramiques, comme par exemple dans celle que l'on trouve au début du roman *Die unsichtbare Loge* (publié en 1793) :

Als er [Gustav] aber nach dem ersten Erstarren seinen Geist aufgeschlossen, aufgerissen hatte für diese Ströme – als er die tausend Arme fühlte, womit ihn die Seele des Weltall an sich drückte – als er zu sehen vermochte das grüne taumelnde Blumenleben um sich [...] - als sein wieder aufwärts geworfnes Auge in dem tiefen Himmel, der Öffnung der Unendlichkeit, versank – und als er sich scheuete vor dem Herunterbrechen der herumziehenden schwarzen Wolkengebirge und der über seinem Haupt schwimmenden Länder – und als er die Berge wie neue Erden auf unserer liegen sah – und als ihn umrang das unendliche Leben, [...] das summende Leben zu seinen Füßen [...] als endlich sein belastet-gehendes Auge sich auf den weißen Flügeln eines Sommervogels tragen ließ [...]: so fing der Himmel an zu brennen [...] und auf dem Rand der Erde lag, wie eine vom göttlichen Throne niedergesunkene Krone Gottes, die Sonne. Gustav rief: 'Gott steht dort ' und stürzte mit geblendetem Auge und Geiste und mit dem größten Gebet, das noch ein kindlicher zehnjähriger Busen faßte, auf die Blumen hin.....⁶³³

L'unité de la représentation, divisée encore en deux mouvements successifs, l'un contemplatif, l'autre discursif, comme l'indique l'exclamation finale de Gustav, introduite au discours direct ('Gustav rief: 'Gott steht dort' [...]'), est sauvegardée par la présence d'une longue période qui rythme le passage. L'exaltation croissante que traduit, dans la protase, l'accumulation de subordonnées temporelles s'achève en point d'orgue dans l'apodose, au moment où Gustav découvre, 'les yeux et l'esprit éblouis' ('mit geblendetem Auge und Geiste')⁶³⁴, la présence de Dieu dans la nature.

Nous évoquerons, pour finir, l'usage parfois ironique du motif du 'regard plongeant' dans la littérature romantique. Ainsi, dans le roman de Brentano, *Godwi*, le transport extatique qu'éprouve Maria, le narrateur, juché au faîte d'un arbre, est brutalement anéanti par le persiflage de Godwi :

'Ich saß höher als der höchste Berg der Gegend, auf der Spitze eines jungen Baumes [...]. Ringsum weit die Städte und Flecken hingesäet, viele tausend Blicke auf meinen Standpunkt gerichtet, in tiefer Einsamkeit, Vor- und Nachwelt um

⁶³³ 109 Jean Paul, *op. cit.*, in : *Werke, op. cit.*, vol. 1, p. 62-63.

⁶³⁴ 110 Nous retrouvons ici cette association permanente de la vue et du sentiment, cf. supra p. 171 sq.

mich aufgelöst in ein unendliches Gefühl des Daseins. [...] Ich weinte, als sich die Aussicht mir erschloß [...] und fühlte, wie [...] sich meine Seele wie der Duft einer Blume zum Himmel hob; mein Körper wuchs in den Stamm, der mich trug, und meine Arme streckten sich wie Zweige in die Luft: da war mir wohl, und ich sah den Zugvögeln nach, die neben mir vorüberreisten, wie Freunden, die noch nicht zur Ruhe gekommen sind, und wünschte ihnen glückliche Reise.' 'Es ist recht hübsch, daß grade welche vorbeiflogen', sagte Godwi [...]⁶³⁵.

La recherche d'un point de vue de plus en plus élevé ('höher als der höchste Berg der Gegend [...]'), à la mesure de l'aspiration transcendante de l'individu, tourne ici au ridicule. La mise en scène de cette vue panoramique, focalisée par le regard du spectateur placé au centre du paysage ('auf meinen Standpunkt gerichtet', 'um mich')⁶³⁶, est finalement l'indice de la vanité de toute entreprise de dépassement.

Plus généralement, l'usage répété du motif du 'regard plongeant' dans la littérature romantique tend à banaliser le sentiment qui lui est traditionnellement associé. Ainsi, l'ascension du Brocken, exploitée à l'origine par Goethe dans le poème 'Harzreise im Winter'⁶³⁷, prend de plus en plus, chez Arnim, comme, plus tard, chez Heine⁶³⁸, l'allure d'une simple excursion dominicale. Par exemple, dans le roman de Arnim *Hollins Liebeleben*, le panorama que découvrent, au petit jour, les promeneurs parvenus au sommet du Brocken ne déclenche plus aucune nostalgie romantique de l'infini. Au contraire, l'émotion esthétique qu'ils ressentent tout d'abord, magnifiée par le 'chant sacré' de Marie qui accompagne leur contemplation⁶³⁹, est rapidement dissipée par les

⁶³⁵ 111 C. Brentano, *op. cit.*, p. 320-321.

⁶³⁶ 112 Cette tendance narcissique apparaît également très nettement dans le commentaire qui accompagne cette description de paysage : ' [...] ich kenne nur eine Aussicht bis jetzt, und habe noch keine Landschaft gesehen, die mir wohl tat, als diese, und wäre meine Gestalt von meinem Gemüte ganz durchdrungen, könnte ich überhaupt jemals mich selbst vorstellen, so hätte in diese Landschaft ein Maler keine Figur als die meinige stellen dürfen, um nicht aus der Haltung zu fallen.' (in : *ibid.*, p. 320).

⁶³⁷ 113 Nous noterons simplement l'utilisation symbolique, dans ce poème, du Brocken, siège olympien du 'père de l'amour' : '[...] Du stehst mit unerforschtem Busen Geheimnisvoll-offenbar Über der erstaunten Welt Und schaust aus Wolken Auf ihre Reiche und Herrlichkeit, Die du aus den Aern deiner Brüder Neben dir wässert.' In : *Goethes Werke*, *op. cit.*, vol. 1, p. 52.

⁶³⁸ 114 Cf. ici l'analyse de A. Koschorke : 'Vollends in Heines 'Harzreise', die 1826, am Ende der romantischen Ära, erscheint, gewinnt das obligatorische Gipfelerlebnis im Zeitalter des einsetzenden Massentourismus den Charakter einer reinen Farce. Der Naturgenuß, durch den sich zunächst der Einzelne von der Gesellschaft abgesondert hatte, ist von der Gesellschaft vereinnahmt und selbst wiederum in eine philiströse Domäne zurückverwandelt worden.' (in : *op. cit.*, p. 161). Toutefois, ce processus de démocratisation de la culture, décrit ici par Koschorke en des termes excessifs, n'anéantit pas complètement le sentiment exalté qu'inspire encore, à cette époque, la contemplation d'une vue panoramique. La description du Brocken chez Heine en apporte justement la preuve. En effet, l'évocation satirique de son caractère 'tout à fait allemand' ('Dieser Charakter ist ganz deutsch, sowohl in Hinsicht seiner Fehler, als auch seiner Vorzüge. Der Brocken ist ein Deutscher.', in : H. Heine, *Reisebilder. Erster Teil*, in : *Sämtliche Schriften*, éd. par K. Briegleb, Munich 1969, vol. 2, p. 142) n'exclut aucunement l'expression d'un authentique sentiment de la nature, comme lorsque le narrateur traduit l'émotion que procure aux spectateurs réunis sur le sommet du Brocken le 'chant sacré' du crépuscule ('[...] es war, als ständen wir, eine stille Gemeinde, im Schiffe eines Riesendoms, und der Priester erhöbe jetzt den Leib des Herrn, und von der Orgel herab ergösse sich Palestrinas ewiger Choral.'). Rappelons que cette dualité est un trait constitutif de l'oeuvre de Heine.

préoccupations plutôt 'terre-à-terre' des spectateurs :

Der Rat bedauerte schon, daß wir keinen klaren Sonnenaufgang gesehen hätten, wenn die Wolken nicht wären, sähe man Magdeburg, wie einen kleinen weißen Flecken und die Elbe dabei, wie einen blauen Faden. Auf Befehl der Mutter mußte Marie wegen der Morgenluft sich mit einem Mantel umhüllen, sie nötigte wiederholt zum Kaffee. Saul las dabei zum großen Wohlgefallen eines jungen Theologen Lopez, Marien ein Gedicht in Hexametern vor, welches dieser während des Sonnenaufgangs auf den Sonnenaufgang in seine Schreibtafel gedichtet hatte⁶⁴⁰.

Tandis que le conseiller témoigne d'un intérêt purement géographique, son épouse ne semble être affectée que par des soucis domestiques. Le rapport, non plus individuel, mais collectif, à la nature est médiatisé non seulement par le regard étriqué du philistin, mais également par celui du poète, habitué à consigner en hexamètres, sur un carnet prévu à cet effet, les sentiments que lui inspirent les levers de soleil.

Ainsi, l'épuisement progressif du motif du 'regard plongeant' (*Gipfelblick*) au cours du XVIIIe siècle, signalé tant par sa métaphorisation excessive que par son traitement ironique, laisse présager celui du paysage 'intérieur' dans la littérature romantique. À la tentation de réduire la vue panoramique à un signe conventionnel correspond en effet, comme nous l'avons relevé précédemment, celle de ramener le paysage à sa 'tonalité' sentimentale, au détriment de ses qualités plastiques.

C'est à cette impasse, à la fois sémantique et idéologique, que mène l'intériorisation excessive de la représentation du paysage, ainsi que nous allons le découvrir à présent, en étudiant le récit que publia L. Tieck en 1797 sous le titre *Die Freunde*.

4. 2. Aspects et fonction du paysage 'intérieur' dans le récit de L. Tieck *Die Freunde* (1797)

En comparant les contes fantastiques publiés dans le recueil *Phantasmus* (1812-1816) aux 'nouvelles de Dresde', comme, par exemple, *Die Gesellschaft auf dem Lande* (1825), *Der Jahrmart* (1832) ou *Des Lebens Überfluss* (1839), nous comprenons pourquoi il serait vain de rechercher, dans une oeuvre aussi vaste et diversifiée que celle de Tieck, un texte offrant une représentation paradigmatique du paysage. En effet, tandis que dans des récits tels que *Der blonde Eckbert* (1797), *Der getreue Eckhart und der Tannenhäuser* (1799) ou *Der Runenberg* (1802), le paysage tient une place prépondérante, à tel point qu'il donnera naissance à un genre nouveau, le 'conte de la nature' (*Natur-Mährchen*)⁶⁴¹,

⁶³⁹ 115 'Es wurde heller umher, der Fels schien sich aufzubewegen durch die Kraft des heiligen Gesangs, das Wolkenmeer regte sich mit allen seinen Wogen, die Wälder umher blinkten in hellerem Grün, der milde Tau senkte sich herab, alle Töne feierten im Anhorchen des süßen Tons andächtiger Liebe. Sie verhallten, das geräuschvolle Leben umher kehrte wieder.', in : A. v. Arnim, op. cit., p. 34.

⁶⁴⁰ 116 *Ibid.*

dans les nouvelles ultérieures, à l'exception de celle que nous évoquerons au terme de notre étude de textes, *Musikalische Leiden und Freuden* (1822), la culture citadine l'emporte peu à peu sur la nature, les dialogues sur les descriptions de paysage.

Par conséquent, l'analyse que nous nous proposons d'effectuer ici est conçue simplement comme le point de départ d'une réflexion sur les formes et la fonction du paysage 'intérieur' dans la littérature romantique. Nous avons choisi de travailler non directement sur les contes fantastiques de Tieck, auxquels nous nous référerons ponctuellement, mais sur un texte à la fois moins connu et moins exploité que ces derniers. Il s'agit du récit intitulé *Die Freunde*, publié pour la première fois dans les *Straußfedern*, un recueil qu'éditait à l'époque Nicolai⁶⁴². C'est par sa position spécifique dans l'oeuvre de Tieck que ce texte a tout d'abord retenu notre attention. Il permet en effet de faire le lien entre les premiers récits, d'inspiration orientale, que publia l'auteur dès 1790 (*Almansur, Ein Idyll*) et 1792 (*Abdallah, Eine Erzählung*) et les contes du *Phantasmus*. Le récit emprunte aux ébauches 'orientales' de Tieck le thème de l'intrusion du merveilleux dans le réel immédiat, sans le traiter encore sur le mode fantastique. Ainsi, la jonction des 'choses les plus étranges' aux 'choses les plus quotidiennes', selon la formule, reprise ensuite dans les contes fantastiques⁶⁴³ que forge ici le narrateur⁶⁴⁴, reste légitimée non plus, comme dans le récit *Almansur*, par la lecture d'un conte allégorique enchâssé dans 'l'idylle', mais par une vision explicitement onirique, comme l'indique la fin du récit :

Ludwig richtete sich empor. Er war im Schlafe von dem Baumstamm heruntergesunken, der aufgeschlagene Brief seines Freundes lag neben ihm. (p. 71)⁶⁴⁵

La présence soudaine, dans le récit, d'un pays féérique, puis l'émergence d'un 'palais' merveilleux reçoivent ici une explication rationnelle : c'est en relisant la lettre de cet ami malade auquel il s'apprêtait initialement à rendre visite que le héros s'est endormi et s'est mis à rêver. Il est possible que Tieck ait ici cherché à satisfaire aux exigences rationalistes de son éditeur. Néanmoins, cet acte d'allégeance n'enlève rien au pouvoir

⁶⁴¹ 117 Nous nous référons à la définition que propose Ernst, un des personnages dont les commentaires encadrent les divers récits et drames réunis dans les trois volumes du recueil *Phantasmus* (in : *Ludwig Tieck's Schriften*, éd. par G. Reimer, Berlin 1828, vol. 4, p. 129). Pour la présentation et l'analyse de cette définition, cf. infra : p. 215. Précisons que dans ce nouveau type de conte, la nature n'apparaît pas seulement comme paysage, mais également comme 'protagoniste' (rôle de la montagne, par exemple, dans le récit *Der Runenberg*).

⁶⁴² 118 Dès 1794, Tieck participe activement à la rédaction et à la mise en forme des *Straußfedern*, publication de récits souvent satiriques, généralement édifiants, et destinés au grand public. 119 Cf. notamment *Der blonde Eckbert* ([...] das Wunderbarste vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten [...]), in : L. Tieck, *Werke*, éd. par M. Thalmann, vol. 2, Munich 1963 sq., p. 25) et *Der Runenberg* ([...] das Seltsamste und das Gewöhnliche war so ineinander vermischt, daß er es unmöglich sondern konnte.), in : *ibid.*, p. 69).

⁶⁴³ 120 '[...] das Seltsamste gesellte sich zum Gewöhnlichsten [...]' (*Die Freunde*, in : *ibid.*, vol. 1, p. 63).

⁶⁴⁴ 121 C'est à l'édition de M. Thalmann (cf. note 119) que nous renvoyons ici..

⁶⁴⁵

subversif des images oniriques, que Tieck dévoile pour la première fois dans le récit *Die Freunde*. En effet, comme le rappelle très justement G.-L. Fink, loin d'être simplement une 'clé' didactique, le rêve est avant tout 'un terrain mouvant qui, à tout moment, [peut] être envahi par l'inconscient et s'ouvrir à une poésie faite de fantaisie et de mystère, de pénombre et d'irréalité'⁶⁴⁶. C'est précisément sur cette voie plus glissante que s'engageront les contes fantastiques de Tieck, caractérisés par un flottement permanent entre la veille et le rêve, la réalité et l'imaginaire⁶⁴⁷.

Le récit *Die Freunde* se distingue également par le caractère archétypal de sa trame narrative. Nous retrouvons en effet dans les contes du *Phantastus* les trois grandes articulations thématiques de notre récit : l'errance d'un individu désireux de se soustraire aux contraintes de la vie quotidienne (Ludwig) ou à l'étroitesse d'un univers auquel il ne peut s'adapter (Bertha dans *Der blonde Eckbert*, Christian dans *Der Runenberg*) ; la découverte d'un lieu 'magique', un jardin féerique (*Die Freunde*, *Die Elfen*) ou une montagne 'étrange' (*Der Runenberg*, *Der getreue Eckhart und der Tannenhäuser*), associé à la réalisation de ses désirs les plus profonds ; et enfin, le retour, parfois brutal, à la réalité quotidienne, provoqué par la prise de conscience de la valeur de l'existence terrestre (*Die Freunde*, *Der getreue Eckhart [...]*), par le sentiment d'avoir commis une faute (comme pour Bertha et Christian) ou par la révélation d'un secret (*Die Elfen*)... L'originalité du récit *Die Freunde* tient essentiellement au développement d'une correspondance entre le cheminement du héros et celle de la narration elle-même. De même que le personnage, à mesure qu'il se perd dans ses pensées, s'écarte peu à peu du 'droit chemin'⁶⁴⁸, le récit, interrompu par des motifs retardateurs (la lecture de la lettre, puis la résurgence des souvenirs d'enfance), échappe à une progression linéaire.

Cette errance, tant intérieure que narrative, a pour corollaire une déréalisation croissante de l'espace parcouru (en rêve, rappelons-le) par le héros. Au paysage-cadre qui nous est dépeint initialement et que nous présenterons au début de cette analyse⁶⁴⁹ succède ainsi une série de descriptions oniriques, que l'on pourrait qualifier, comme nous l'avons proposé plus haut pour toute forme de représentation médiante de la réalité, de paysages au 'second degré'. Contrairement à ce qu'affirme, trop rapidement, W. Donat au sujet des contributions de Tieck aux *Straußfedern*, jugées 'rationalistes' et 'peu poétiques'⁶⁵⁰, le récit *Die Freunde* présente une grande diversité de paysages, au 'premier' comme au 'second' degré. C'est en parcourant tout d'abord une 'forêt épaisse', un lieu qui, dans les contes populaires, est traditionnellement propice à l'égarément, que le héros, Ludwig Wandel⁶⁵¹, se laisse emporter par la résurgence 'involontaire' de ses

⁶⁴⁶ 122 G.-L. Fink, *Naissance et apogée du conte merveilleux en Allemagne 1740-1800*, Paris 1966, p. 102.

⁶⁴⁷ 123 Rappelons à cette occasion que, selon Todorov, c'est de cette hésitation entre la réalité et le rêve, la vérité et l'illusion que naît le fantastique ('Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel', in : T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, p. 29).

⁶⁴⁸ 124 '[...] er war jetzt zweifelhaft, ob er sich nicht von der geraden, ihm so wohlbekanntesten Straße entfernt habe.', in : *Die Freunde*, op. cit., p. 64.

⁶⁴⁹ 125 Cf. infra p. 199.

souvenirs d'enfance, à tel point qu'il en oublie à la fois le printemps et son ami malade⁶⁵². La forêt fait alors place à un tapis de verdure où viennent s'ébattre les fantômes du passé⁶⁵³. Cette première vision intérieure est subitement chassée par l'apparition d'un paysage romantique, aux formes stylisées :

Der Wald öffnete sich und seitwärts lagen auf dem offenen Felde einige alte Ruinen, mit Warttürmen und Wällen umgeben. (p. 63)

Cette vue est, à son tour, rapidement supplantée par l'évocation de deux réminiscences majeures : celle de l'heure où Ludwig Wandel découvre, pour la première fois, la 'jouissance poétique'⁶⁵⁴, puis celle, remontant à sa 'première enfance', d'une 'terrifiante figure de femme' qui, irrésistiblement, l'entraînait à sa suite dans des 'contrées inconnues'⁶⁵⁵. Comme 'par hasard', le héros se retrouve alors effectivement dans un lieu 'qu'il n'avait jamais vu'⁶⁵⁶ et qui, peu à peu, comme nous le verrons par la suite, se mue en un paysage fantastique⁶⁵⁷. Au centre d'une 'plaine fastueuse', baignée de soleil, se dresse un 'palais' enchanté, à l'intérieur duquel il est invité à pénétrer⁶⁵⁸. Tel Tamino dans *Die Zauberflöte* (1791), guidé vers le 'temple de la sagesse' par trois jeunes garçons, L.

⁶⁵⁰ 126 'Ihre eigentliche Domäne findet die grausige Stimmungsromantik in den Erzählungen von 1790 ab [...] (während die Straußfedernbeiträge, die nebenhergehen, rationalistisch und stimmungsarm, auf Naturbilder fast ganz verzichten).', in : Walter Donat, *Die Landschaft bei Tieck und ihre historischen Voraussetzungen*, Hildesheim 1973, p. 6.

⁶⁵¹ 127 En appelant son héros 'Wandel' ('changement'), Tieck souligne la propension de ce dernier au doute et à l'égarement. Le fait que cette identité symbolique soit doublement nommée (au nom de Wandel est ajouté le propre prénom de Tieck, Ludwig), contrairement à celle des personnages du *Phantastus*, simplement désignés par leur prénom (Eckbert, Eckhart, Christian, Marie ...), démontre également l'influence, encore sensible dans le récit, de l'*Aufklärung*.

⁶⁵² 128 'Er beschleunigte seine Schritte, und unwillkürlich kamen ihm alle Erinnerungen aus seinen frühesten Kinderjahren zurück [...]. Er hatte vergessen, daß es Frühling war, daß sein Freund krank sei [...].', in : op. cit., p. 63. En réalité, ce personnage de 'l'ami', qui reste anonyme et qui n'intervient que brièvement à la fin du récit, apparaît comme une forme de projection de la propre névrose du héros, qui souffre, comme nous allons le découvrir, d'un 'clivage' intérieur.

⁶⁵³ 129 Pour la présentation et l'analyse de ce passage, cf. infra p. 201.

⁶⁵⁴ 130 'Jetzt ging wie eine Morgensonne die Erinnerung in ihm auf, wie er zuerst den Genuß der Poesie habe kennen lernen, wie er zum erstenmal den holden Einklang verstanden, den manches Menschenohr niemals vernimmt.', in : op. cit., p. 63-64.

⁶⁵⁵ 131 'Jetzt fiel ihm ein Bild aus seiner frühen Kindheit ein [...]; eine furchtbare weibliche Gestalt, [...] der er wider seinen Willen folgen mußte, die ihn in unbekannte Gegenden nach sich zog, und deren Gewalt er sich durchaus nicht erwehren könne.', in : ibid., p. 64.

⁶⁵⁶ 132 'Er strebte nach, alle diese seltsamen Empfindungen in sich abzusondern, als er sich durch einen Zufall etwas genauer umsah und sich wirklich an einem Orte befand, den er bis dahin, sooft er auch dieses Weges gegangen war, noch nie gesehen hatte.', in : ibid., p. 64-65. 133 Cf. infra p. 203.

⁶⁵⁸ 135 'Hieher ! hieher ! riefen ungesehene Stimmen, wie aus dem innersten Palaste, und er folgte mit lautklopfendem Herzen. [...] Ein rotwangiger Knabe trat ihm endlich entgegen und begrüßte den fremden Gast; er führte ihn durch prächtige Zimmer voller Glanz und Gesang, und trat endlich mit ihm in den Garten, wo Ludwig, wie er sagte, erwartet würde.', in : op. cit., p. 66.

Wandel est conduit tout d'abord par des voix qui semblent provenir 'du fond du palais', puis par un 'jeune garçon aux joues rouges'⁶⁵⁹, jusqu'à un jardin paradisiaque, planté d'arbres séculaires, dans lesquels des oiseaux multicolores et des enfants, jouant de la guitare, mêlent leurs chants. C'est sur ce passage essentiel, situé au centre du récit, que reposera notre analyse du paysage 'intérieur' dans l'oeuvre de Tieck.

À cette description d'un univers féerique, régi par de 'nobles femmes', d'une beauté surnaturelle, et au sein duquel L. Wandel séjourne pendant quelque temps, succède celle de son 'pendant' apocalyptique, un jardin dévasté, privé de lumière, et où retentissent non plus des chants mélodieux, mais des 'gémissements plaintifs' :

Er legte sich nieder und Lüftchen spielten um ihn; Wohlgerüche gaukelten und kleine Vögel sangen Schlaflieder. Im Traume dünkte ihm, als sei der Garten umher verändert, die großen Bäume waren abgestorben, der goldene Mond war aus dem Himmel herausgefallen und hatte eine trübe Lücke zurückgelassen; aus den Springbrunnen sprudelten statt des Wasserstrahls kleine Genien hervor, die sich in der Luft übereinanderwarfen und die seltsamsten Stellungen bildeten; statt der Gesänge durchschnitten Jammertöne die Luft, und jede Spur des glückseligen Aufenthalts war verschwunden. (p. 68)

Ce 'rêve dans le rêve', qui rappelle celui que développe Jean Paul dans son roman *Siebenkäs*⁶⁶⁰, intervient juste avant que le héros ne ressente, pour la première fois depuis le début de son séjour bienheureux, la nostalgie du monde terrestre⁶⁶¹. En tentant de suivre l'une des fées, semblable, de dos, à cette 'terrifiante figure de femme' qui lui apparaissait dans son enfance, il s'éloigne plus que de coutume du jardin enchanté et se retrouve subitement au beau milieu d'une 'montagne romantique' :

Er stand in einem romantischen Gebirge, wo Efeu wild und lockig die Felsenwände hinaufgewachsen war; Klippen waren auf Klippen getürmt und

⁶⁵⁷ 134 'Wandersmann von unten geh uns nicht vorüber, weile in dem bunten Zauberpalast lieber. Hast du Sehnsucht sonst gekannt nach den fernen Freuden, oh, wirf ab die Leiden ! und betritt das längstgewünschte Land.' In : *ibid.*, p. 65-66. De même, dans le conte de E. T. A. Hoffmann *Der goldne Topf* (1814), Anselme, le 'pauvre étudiant' épris de poésie, est invité à 'ne pas passer trop vite son chemin' et à demeurer au sein du royaume mythique de Atlantis ('Geliebter, wandle nicht so schnell vorüber, schau in unser Kristall – dein Bild wohnt in uns, das wir liebend bewahren, denn du hast uns verstanden !', in : E. T. A. Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke*, op. cit., p. 253).

⁶⁵⁹ 136 Jean-Paul, op. cit., p. 272 sq. ('Zweites Blumenstück. Der Traum im Traum'). Dans ce passage, le narrateur rêve qu'il se trouve dans le 'second monde' ('in der zweiten Welt'). Sur le rivage de cet univers onirique apparaît la Sainte Vierge accompagnée de son fils. Gagnée par la nostalgie de la 'bonne vieille

⁶⁶⁰ terre' ('die Sehnsucht nach der alten geliebten Erde'), un sentiment qu'éprouvera également le héros du récit de Tieck, la Vierge souhaite que le Christ 'hisse' jusqu'à elle le monde regretté des vivants. Mais puisque la terre n'est 'qu'un rêve empli de rêves' ('ein Traum voll Träume'), il lui faut s'endormir pour qu'apparaissent ces rêves 'terrestres'. Nous retrouvons dans notre texte ces mêmes enchâssements oniriques, qui contribuent à effacer toute distinction possible entre la réalité et le rêve, la vérité et l'illusion : 'Warum [...] werden nur unsre Träume und Hoffnungen so oft verlacht, da sie sich doch weit früher erfüllen, als man jemals vermuten konnte? Wo steht denn nun die Grenzsäule zwischen Wahrheit und Irrtum, die die Sterblichen immer mit so verwegenen Händen aufrichten wollen ?' (in : op. cit., p. 68). Ainsi, à la fin du récit, lorsque L. Wandel retrouve son ami effectivement guéri, conformément à ce que lui avaient promis les fées, la réalité vient confirmer le rêve.

Furchtbarkeit und Größe schienen dieses Reich zu beherrschen. (p. 70)

L'impression 'd'effroi et de grandeur' qui se dégage de ce paysage héroïque semble simplement contribuer à la mise en scène de cette 'thérapie' intérieure qu'entreprend L. Wandel. En effet, après avoir rencontré un 'voyageur étranger' qui affirme être son ami malade et qu'il ne peut identifier, tant il était habitué jusqu'ici à ne voir en autrui que lui-même⁶⁶², L. Wandel reconnaît finalement son aveuglement et regrette amèrement de ne pouvoir rejoindre la 'terre chérie', même si elle n'offre que la 'superstition de l'amitié'⁶⁶³.

La succession de divers paysages, parfois rapidement esquissés, dans le récit *Die Freunde* nous amène finalement à nous interroger sur leur fonction narrative : s'agit-il de simples décors naturels ou bien de représentations profondément symboliques, indissociablement liées aux méandres du souvenir et de l'inconscient ? Plus précisément, nous chercherons à déterminer le rôle qui échoit au paysage dans ce jeu qu'instaure le narrateur entre la réalité et l'onirisme, le quotidien et le merveilleux, l'anamnèse et l'inconscience.

4. 2. 1. Le 'labyrinthe' des souvenirs

Le récit s'ouvre par la description d'un paysage printanier, apparemment propice à 'l'envol' de l'âme :

Es war ein schöner Frühlingsmorgen, als Ludwig Wandel ausging, um auf einem Dorfe, das einige Meilen entfernt war, einen kranken Freund zu besuchen. [...] Der muntre Sonnenschein glänzte in den hellgrünen Gebüsch; die Vögel zwitscherten und sprangen hin und wieder; die fröhlichen Lerchen sangen über den leichten, vorüberfliegenden Wolken! Düfte kamen von den frischen Wiesen und alle Obstbäume in den Gärten blühten weiß und freundlich. Ludwigs trunkenes Auge schweifte auf allen Gegenständen umher; seine Seele wollte sich erweitern [...]. (p. 61).

L'usage systématique d'articles définis et de pluriels génériques dans ce passage ('der [...] Sonnenschein', 'in den [...] Gebüsch', 'die Vögel', 'die [...] Lerchen', 'über den [...] Wolken', 'von den [...] Wiesen', 'in den Gärten') confère aux différents éléments

⁶⁶¹ 137 'Dann kam wohl ein Gedanke an die vergessene Erde in die Seele Ludwigs, dann lehnte er sich manchmal weit aus den Fenstern des glänzenden Palastes heraus, um die flüchtigen Erinnerungen festzuhalten, um die Landstraße wiederzufinden, die nach seinen Gedanken dort vorübergehn mußte.', in : op. cit., p. 69. Ce thème sera repris dans le conte du *Tannenhäuser* ('Doch wie es geschah, kann ich so wenig sagen wie fassen, daß mich nun in aller Sünderherrlichkeit der Trieb nach der Ruhe, der Wunsch zur alten unschuldigen Erde mit ihren dürftigen Freuden ebenso ergriff, wie mich vormals die Sehnsucht hiehergedrängt hatte', in : L. Tieck, *Die Märchen aus dem Phantasmus*, op. cit., p. 56).

⁶⁶² 138 'Bloß deswegen', sagte der Fremde, 'weil du mich heut zum erstenmal in meiner wahren Gestalt siehst; bisher fandest du nur dich selber in mir wieder. Du tust auch darum recht, hier zu bleiben, denn es gibt keine Freundschaft, es gibt keine Liebe, hier nicht, wo alle Täuschung niederfällt.'', in : op. cit., p. 70-71.

⁶⁶³ 139 'Daß du der Freund meiner Jugend sein sollst', antwortete Ludwig, 'ist das nicht kläglich genug? O komm mit mir zu unsrer lieben, lieben Erde zurück, wo wir uns unter täuschenden Formen wiedererkennen, wo es den Aberglauben der Freundschaft gibt. Was soll ich hier?''', in : *ibid.*, p. 71.

composant ce paysage un aspect stéréotypé. L'absence de repères spatiaux, effacés par l'errance du regard ('Ludwigs trunkenes Auge schweifte auf allen Gegenständen umher'), contribue également à l'indétermination de la représentation. À la mise en perspective de ce fragment de nature par le regard de l'observateur est ainsi préférée une succession d'impressions visuelles ('hellgrünen', 'glänzte', 'weiß'), auditives ('zwitcherten', 'sangen') et olfactives ('Düfte kamen von den frischen Wiesen'). L'unité du paysage repose ici sur sa 'tonalité' affective, suggérée tour à tour par des adjectifs synonymes tels que 'munter', 'fröhlich', 'frisch', 'freundlich'...

Toutefois, le sentiment d'allégresse que suscite le spectacle de la nature dans toute sa plénitude est inhibé par le souvenir de l'ami malade :

[...] aber dann dachte er an seinen kranken Freund und ging wieder in stiller Betrübniß weiter; die Natur hatte sich umsonst so hell und glänzend geschmückt, er sah in seiner Phantasie nur das Krankenbett und seinen leidenden Bruder. (ibid.)

Au faste printanier est nettement opposée, comme le souligne la conjonction adversative 'aber', l'affliction du héros, tenu aux devoirs de l'amitié. En fait, son incapacité à jouir de la beauté de la nature printanière est le premier indice d'une névrose qui se traduit, comme l'indique ensuite la découverte de l'envers du paysage iréel (un jardin non plus idyllique, mais apocalyptique⁶⁶⁴), par une perception duelle du monde.

C'est au moment où le héros pénètre plus profondément dans la forêt que ce décor initial se mue peu à peu en un paysage 'intérieur'. À ce cheminement correspond en effet un effacement progressif du réel, absorbé en quelque sorte par la rêverie du voyageur :

Er beschleunigte seine Schritte, und unwillkürlich kamen ihm alle Erinnerungen aus seinen frühesten Kinderjahren zurück; er folgte den lieblichen Gestalten, die ihm winkten, und war bald so in einem Labyrinth verwickelt, daß er die Gegenstände nicht bemerkte, die ihn umgaben. Er hatte vergessen, daß es Frühling war, daß sein Freund krank sei; er horchte auf die wunderbaren Melodien, die zu ihm wie von fernen Ufern herüber tönten; das Seltsamste gesellte sich zum Gewöhnlichsten; seine ganze Seele wandte sich um. (p. 63)

La perception et la conscience du monde extérieur sont occultées par la résurgence 'involontaire' des souvenirs d'enfance. Cet affaiblissement de l'acuité visuelle est néanmoins compensé par un affinement de l'ouïe, qui devient sensible à de lointaines 'mélodies merveilleuses'. Chez Tieck, la naissance de visions ou de sentiments étranges, signalée ici par la formule 'das Seltsamste gesellte sich zum Gewöhnlichsten'⁶⁶⁵, est très souvent associée à des éléments musicaux. Par exemple, dans le roman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), le son d'un pipeau de berger provoque brutalement la réminiscence d'une 'image éclatante', enfouie au plus profond de l'âme⁶⁶⁶. De même, l'effroi que ressent Bertha, un des personnages du conte *Der blonde Eckbert*, lorsqu'elle s'égaré dans la montagne, est lié à une expérience originellement auditive, et non visuelle :

⁶⁶⁴ 140 Nous renvoyons ici au passage cité plus haut (cf. supra p. 197).

⁶⁶⁵ 141 À propos de la récurrence de cette formule 'magique' chez Tieck, cf. supra p. 194.

[...] ich hatte in der Ebene noch keine Berge gesehen, und das bloße Wort Gebirge, wenn ich davon hatte reden hören, war meinem kindischen Ohr ein fürchterlicher Ton gewesen⁶⁶⁷.

Plus tard, lorsque Bertha passe sa première nuit dans la chaumière de la vieille femme qui l'a recueillie, la perception du chant d'un rossignol dans le lointain, 'merveilleusement mêlé' au murmure des bouleaux devant la fenêtre, engendre un flottement entre la veille et le sommeil, entre un état conscient et des rêves 'de plus en plus étranges'⁶⁶⁸.

Nous retrouvons également dans le roman *Franz Sternbalds Wanderungen* une corrélation étroite entre cheminement et réminiscence. Tandis qu'il traverse la forêt qui jouxte son village natal et qui, dans son enfance, lui servait de terrain de jeu, Sternbald, peu à peu envahi par les souvenirs du passé, finit par se perdre dans un 'labyrinthe d'étranges sensations' :

Er ging mit schnellen Schritten weiter, und alle Bäume schienen ihm nachzurufen, aus jedem Busche traten Erscheinungen hervor und wollten ihn zurückhalten, er taumelte aus einer Erinnerung in die andere und verlor sich in ein Labyrinth von seltsamen Empfindungen⁶⁶⁹.

Le labyrinthe, image à laquelle est opposée, dans le récit *Die Freunde*, celle de cette 'route droite et si familière'⁶⁷⁰ que comptait emprunter L. Wandel, symbolise l'errance affective de l'individu, pris dans l'enchevêtrement des souvenirs. Sternbald avoue même à Lucas de Leyde, ce peintre appartenant à l'école réaliste hollandaise du seizième siècle et qu'il rencontre au début de son voyage, que la profusion de ses 'images intérieures', déclenchées en quelque sorte par le spectacle de la nature, est une entrave à sa création artistique⁶⁷¹. C'est précisément cette propension à interioriser le monde extérieur et à le

⁶⁶⁶ 142 'Ihm war, als habe er sich hier auf etwas zu besinnen, das ihm so lieb, so unaussprechlich teuer gewesen sei; jede Blume im Grase nickte so freundlich, als wenn sie ihm auf seine Erinnerungen helfen wollte. 'Es ist hier, gewißlich hier!' sagte er zu sich selber und suchte emsig nach dem glänzenden Bilde, das wie von schwarzen Wolken in seiner innersten Seele zurückgehalten wurde. Mit einem Male brachen ihm die Tränen aus den Augen, er hörte vom Felde herüber eine einsame Schalmee eines Schäfers, und nun wußte er alles.', in : L. Tieck, op. cit., Livre 1, chap. 5, p. 44.

⁶⁶⁷ 143 L. Tieck, op. cit., in : *Werke, op. cit., vol. 2, p. 11-12.*

⁶⁶⁸ 144 'Das machte mit den Birken, die vor dem Fenster rauschten, und mit dem Gesang einer entfernten Nachtigall ein so wunderbares Gemisch, daß es mir immer nicht war, als sei ich erwacht, sondern als fiele ich nur in einen andern, noch seltsamern Traum.', in : ibid., p. 15.

⁶⁶⁹ 145 L. Tieck, op. cit., 1^{ère} partie, Livre 1, chap. 5, p. 44. 146 Cf. supra note 124.

⁶⁷⁰ 147 ' 'Meine innerlichen Bilder vermehren sich bei jedem Schritte, den ich tue, jeder Baum, jede Landschaft, jeder Wandersmann, Aufgang der Sonne und Untergang, die Kirchen, die ich besuche, jeder Gesang, den ich höre, alles wirkt mit quälender und schöner Geschäftigkeit in meinem Busen, und bald möcht'ich Landschaften, bald heilige Geschichten, bald einzelne Gestalten darstellen, die Farben genügen mir nun nicht, die Abwechslung ist mir nicht mannigfaltig genug, ich fühle das Edle in den Werken andrer Meister, aber mein Gemüt ist nunmehr so verwirrt, daß ich mich durchaus nicht unterstehen darf, selber an die Arbeit zu gehen.' ', in : op. cit., 1^{ère} partie, Livre 2, chap. 1, p. 99.

⁶⁷¹ 148 'Nach dem, was Ihr mir gesagt habt, müßt Ihr viele Anlagen zu einem Poeten haben [...]', in : ibid., p. 100.

traduire en images symboliques, une disposition que Lucas de Leyde juge, par ailleurs, propre au poète, et non au peintre⁶⁷², qui rapproche Sternbald de L. Wandel, de Christian dans le conte *Der Runenberg*, comme de tout héros romantique.

Cette absorption progressive du réel par la subjectivité du moi est particulièrement mise en valeur dans le récit *Die Freunde*. En effet, la superposition des images surgies 'du fond de la mémoire' donne naissance à une vision intérieure, décrite en ces termes :

Aus dem Hintergrunde des Gedächtnisses, aus dem tiefen Abgrunde der Vergangenheit wurden alle die Gestalten hervorgetrieben, die ihn einst entzückt oder geänstigt hatten; aufgestört wurden alle die ungewissen Phantome, die ohne Gestalt herumflattern und oft mit wüstem Gesumse unser Haupt umgeben. Puppen, Kinderspiele und Gespenster tanzten vor ihm her und bedeckten ganz den grünen Rasen, daß er keine Blume zu seinen Füßen gewahr werden konnte. Die erste Liebe umgab ihn mit ihrem dämmernden Morgenschimmer und ließ funkelnde Regenbogen auf die Aue niederfallen; die ersten Schmerzen zogen vorbei und drohten ihm, am Ende des Lebens in eben der Gestalt wiederzukommen. (p. 63)

L'irréalité de cet univers est soulignée non seulement par un affaiblissement de la perception visuelle ('daß er keine Blume zu seinen Füßen gewahr werden konnte'), renforcé ensuite par une perte de repères spatiaux et temporels⁶⁷³, mais également par le caractère abstrait des éléments qui le composent, qu'il s'agisse de 'fantômes incertains', dépourvus de forme ('ohne Gestalt'), ou bien encore de sentiments personnifiés.

Ainsi, l'errance de L. Wandel, proportionnelle au foisonnement de ses souvenirs, a pour corollaire une déréalisation du monde sensible, qui croît à mesure que se prolonge son rêve. Dans son essai intitulé *Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren* (1793), Tieck distingue deux moments constitutifs de l'état onirique. Le premier est celui où le dormeur est sur le point de ne plus donner crédit aux 'fantômes' qui peuplent ses rêves et de se dégager de leur emprise illusoire⁶⁷⁴. À ce premier état, proche du réveil, est opposé celui dans lequel sombre l'individu lorsqu'il 'continue de rêver' et que se maintient l'illusion onirique, alimentée par la 'foule infinie de nouvelles formes magiques' que ne cesse de produire l'imagination⁶⁷⁵. Plongé dans un 'univers enchanté', le dormeur perd alors toute mesure de la réalité et finit par céder à la magie des images oniriques :

672

673 149 'Die Sonne ging unter und Ludwig verwunderte sich darüber, daß es schon Abend sein sollte; [...]. Er stand still und begriff es nicht, wie es komme, daß sich der purpurrote Abend schon über die Wolken ausstreckte; daß so große Schatten fielen und die Nachtigall aus dem dichten Gebüsche ihr klagendes Lied begann. Er sah sich um; die Ruinen lagen weit zurück, ganz mit rotem Glanze übergossen, und er war jetzt zweifelhaft, ob er sich nicht von der geraden, ihm so wohlbekanntem Straße entfernt habe.', in : op. cit., p. 64.

674 150 'Mitten im Traum ist die Seele sehr oft im Begriff, den Phantomen selbst nicht zu glauben, sich von der Täuschung loszureißen und alles nur für betrügerische Traumgestalten zu erklären. In solchen Augenblicken, wo der Geist gleichsam mit sich selber zankt, ist der Schlafende immer dem Erwachen nahe; denn die Phantasien verlieren an ihrer täuschenden Wirklichkeit, die Urtheilskraft sondert sich ab und der ganze Zauber ist im Begriff zu verschwinden.' (L. Tieck, *Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren*, in : *Kritische Schriften*, Leipzig 1848, vol. 1, p. 44).

Wir sind nun in einer bezauberten Welt festgehalten: wohin wir uns wenden, tritt uns ein Wunder entgegen; alles, was wir anrühren, ist von einer fremdartigen Natur; jeder Ton, der uns antwortet, erschallt aus einem übernatürlichen Wesen. Wir verlieren in einer unaufhörlichen Verwirrung den Maßstab, nach dem wir sonst die Wahrheit zu messen pflegen; eben, weil nichts Wirkliches unsere Aufmerksamkeit auf sich heftet, verlieren wir, in der ununterbrochenen Beschäftigung unserer Phantasie, die Erinnerung an die Wirklichkeit; der Faden ist hinter uns abgerissen, der uns durch das räthselhafte Labyrinth leitete; und wir geben uns am Ende völlig den Unbegreiflichkeiten preis⁶⁷⁶.

L'image du 'labyrinthe mystérieux', à laquelle est ici associé le sommeil paradoxal, nous renvoie au cheminement intérieur de L. Wandel, perdu dans les méandres oniriques du souvenir. En 'continuant de rêver', ce dernier perd même le souvenir d'une réalité qui, à mesure que s'enchaînent ses visions intérieures, devient de plus en plus évanescence. C'est ainsi que s'opère, d'une manière tout à fait 'ordinaire et naturelle'⁶⁷⁷, la transformation 'merveilleuse' du lieu inconnu que découvre subitement le héros en un paysage tant féérique que musical.

4. 2. 2. L'espace de l'imaginaire onirique

La métamorphose onirique du paysage se traduit tout d'abord par la croissance magique des végétaux, par l'intensification de la lumière crépusculaire et par la naissance d'une symphonie naturelle :

Er suchte alle Phantasien von sich zu entfernen, um sich im Wege wieder zurechtzufinden; aber seine Erinnerungen wurden immer verwirrter, die Blumen zu seinen Füßen wurden größer, das Abendrot wurde noch glühender und wunderseltene Wolken hingen tief zur Erde hinunter, wie Vorhänge von einer geheimnisreichen Szene, die sich bald eröffnen würde. Es entstand ein klingendes Sumsen in dem hohen Grase und die Halmen neigten sich gegeneinander, als wenn sie ein Gespräch führten und ein leichter warmer Frühlingsregen plätscherte dazwischen, als wenn er alle schlummernde Harmonien in den Wäldern, in den Gebüsch, in den Blumen aufwecken wollte. Nun klang und tönte alles, tausend schöne Stimmen redeten durcheinander, Gesänge lockten sich und Töne schlängeln sich um Töne, und in dem niedersinkenden Abendrote wiegten sich unzählige blaue Schmetterlinge, auf deren breiten Flügeln der Schein funkelte. (p. 65)

L'apparition de nuages aux formes singulières, descendus 'très bas' sur la terre et prêts à s'ouvrir, tels des rideaux naturels, sur une scène 'riche de mystères', confère à cette

⁶⁷⁵ 151 'Träumt man aber weiter, so entsteht die Nichtunterbrechung der Illusion jedesmal von der unendlichen Menge neuer magischen Gestalten, die die Phantasie unerschöpflich hervorbringt.', in : *ibid.*

⁶⁷⁶ 152 *Ibid.*

⁶⁷⁷ 153 'Das Wunderbare wird uns jetzt gewöhnlich und natürlich: weil wir von der wirklichen Welt gänzlich abgeschnitten sind, so verliert sich unser Mißtrauen gegen die fremdartigen Wesen, und nur erst beim Erwachen werden wir überzeugt, daß sie Täuschung waren.', in : *ibid.*, p. 44-45.

vision intérieure un caractère théâtral. De nouveau, c'est essentiellement à l'ouïe, sollicitée tout d'abord par une rumeur confuse ('tausend schöne Stimmen redeten durcheinander'), puis par l'écho des chants et par l'entremêlement des sons, que s'adresse cette mise en scène irréaliste. Nous relèverons également l'usage de tournures hypothétiques anaphoriques ('als wenn sie ein Gespräch führten', 'als wenn er alle schlummernde Harmonien [...] aufwecken wollte'), qui renforcent le caractère éminemment subjectif de la représentation.

Ce prélude 'intérieur' s'achève brusquement lorsque le rideau se lève sur un paysage s'étendant à perte de vue :

Ludwig glaubte im Traume zu liegen, als sich plötzlich die schweren, dunkelroten Wolken wieder aufhoben, und eine weite unabsehlich weite Aussicht öffneten. Im Sonnenschein lag eine prächtige Ebene da und funkelte mit frischen Wäldern und bebautem Buschwerk. In der Mitte strahlte ein Palast mit tausend und tausend Farben, wie aus lauter beweglichen Regenbogen und Gold und Edelsteinen zusammengesetzt; ein vorübergehender Fluß warf spielend die mannigfaltigen Schimmer zurück, und eine weiche rötliche Luft umfing das Zauberschloß. Da flogen fremde, niegesehene Vögel umher, und scherzten mit ihren roten und grünen Flügeln gegeneinander, größere Nachtigallen sangen mit lauterem Tönen durch die widerklingende Natur; Flammen schossen durch das grüne Gras hin, und flatterten bald hier, bald dort, und fuhren dann in Kreisen um das Schloß herum. (ibid.)

Le fait que Ludwig croie être en train de rêver ('Ludwig glaubte im Traume zu liegen', alors que c'est effectivement le cas, comme nous l'apprendrons à la fin du récit) témoigne du passage à ce niveau onirique supérieur que Tieck, comme il l'affirme dans son essai sur Shakespeare, juge particulièrement propice à l'émergence du merveilleux. Cette transition est confirmée par l'intériorisation progressive de la perspective narrative, soulignée notamment, au moment où s'amorce la métamorphose onirique de la réalité, par la reprise du groupe conjonctionnel introduisant une comparaison irréaliste ('als wenn sie ein Gespräch führten', 'als wenn er alle schlummernde Harmonien [...] aufwecken wollte'). La perspective auctoriale qui semblait être adoptée au début du récit est ainsi peu à peu supplantée par une perspective interne, appliquée à la description des visions oniriques du héros.

Le paysage que perçoit alors le dormeur qui 'continue de rêver' se caractérise d'emblée par son immensité, marquée ici par une réduplication asyndétique ('eine weite unabsehlich weite Aussicht'), puis par son extraordinaire diversité, suggérée notamment par l'énumération parataxique des éléments qui le composent. La présence d'un 'château enchanté', qui semble constitué 'd'arcs-en-ciel mouvants, d'or et de pierreries', d'oiseaux 'étranges et inconnus' et de 'flammes' jaillissantes rappelle les premiers récits 'orientaux' de Tieck. Par exemple, dans l'idylle *Almansur*, Nadir, personnage central du conte enchâssé dans le récit, découvre à l'intérieur d'une humble hutte, apparemment anodine, un palais féerique, dont les murs, revêtus de marbre, sont parsemés de 'saphirs, de rubis et d'or'⁶⁷⁸. De même, dans le récit intitulé *Abdallah*, un 'palais' lumineux, bordé d'un 'large fleuve'⁶⁷⁹, surgit brusquement, tel un mirage, de la pénombre d'une étendue désertique. Celui qu'aperçoit tout à coup L. Wandel se distingue, en outre, par sa position symbolique 'au centre' de la plaine. Ce lieu, désigné tantôt par le terme de palais ('ein Palast'), tantôt

par celui de château ('das Schloß'), ou bien par des noms composés ('Zauberschloß', 'Zauberpalast'), tant il semble difficile de déterminer sa nature réelle, devient ainsi le point de convergence des aspirations inconscientes du héros, obsédé par la vision angoissante de son propre passé. Le mouvement circulaire des flammes entourant le château, une image constamment associée chez E. T. A. Hoffmann à la folie, à tel point qu'elle lui inspirera le patronyme du maître de chapelle Kreisler, 'musicien fou par excellence'⁶⁸⁰, symbolise l'enfermement progressif du moi dans ses visions intérieures.

De plus, l'indication de quelques repères spatiaux ('in der Mitte', 'ein vorübergehender Fluß', 'umfing', 'da') dans ce paysage fantastique fait rapidement place à des associations synesthésiques, à la faveur desquelles les couleurs ('mit ihren roten und grünen Flügeln', 'durch das grüne Gras') et les sons ('mit lauterer Tönen', 'durch die widerklingende Natur') s'interpénètrent. Ainsi que le note très justement M. Thalmann, l'espace est alors saisi comme un 'tissu' de 'relations symphoniques', essentiellement perceptibles à l'oreille :

Landschaft ist Raum und nicht Sonnenaufgang, Weideland und Jägerparadies. Es sind keine Örtlichkeiten, die festgelegt werden wollen oder können. Es ist ein bildhaftes Erleben von Fragmenten der Außenwelt, die Tieck in symphonische Zusammenhänge verflacht, wovon nicht das Auge, sondern unser Ohr erfaßt wird. Der Raum wird Ton⁶⁸¹.

L'indétermination du paysage, ramené à un petit nombre d'éléments ('ein Palast', 'ein vorübergehender Fluß', 'eine weiche rötliche Luft'), est contrebalancée par la création d'un réseau de correspondances visuelles et acoustiques ('durch die widerklingende Natur'), sur le développement desquelles repose nécessairement, comme l'a exposé Tieck dans son essai théorique intitulé *Die Farben*⁶⁸², toute description véritablement 'poétique'⁶⁸³.

⁶⁷⁸ 154 'Er trat in einen großen Saal, den tausend Lichter erleuchteten; die Wände glänzten von Marmor mit Gold umgossen, eine himmlische Musik schwamm auf den Wellen der Harmonie durch den Saal. [...] Tausend Lichter glänzten auf Kronenleuchtern von Diamant. Saphir, Rubinen und Gold waren über die schönpolirten Wände hingestreut, unsichtbare Musik goß sich umher und gaukelte um Nadirs Ohr, sein Auge verlor sich ermüdet in die entferntesten Bodengänge, ohne ihr Ende erreicht zu haben; Nadirs Staunen ward immer größer.' (L. Tieck, *Almansur. Ein Idyll*, in : *Ludwig Tieck's Schriften*, op. cit., vol. 8, p. 270). Nous reviendrons plus loin sur le rôle dévolu à la musique, omniprésente dans ce passage comme dans le récit *Die Freunde*, chez Tieck.

⁶⁷⁹ 155 'Schon sah er deutlicher den Weg unter sich, schon zog die Dämmerung immer schneller von seinen Augen hinweg, - als er vor einem Pallaste stand, aus welchem ihm das Licht entgegen glänzte. - Ein breiter Fluß rauschte dem Schlosse vorüber und eine Brücke führte zum Eingang des Pallastes.' (L. Tieck, *Abdallah. Eine Erzählung*, in : *ibid.*, p. 142).

⁶⁸⁰ 156 C'est ainsi que Kreisler signe sa lettre adressée au baron Wallborn ('Johannes Kreisler, Kapellmeister, wie auch verrückter Musikus par excellence', E. T. A. Hoffmann, *Kreisleriana* (1814), in : *Fantasie- und Nachtstücke*, op. cit., p. 292). Dans l'essai intitulé *Kreislers musikalisch-poetischer Klub*, Kreisler, qui tente de transcrire ses 'géniales' improvisations musicales, se sent peu à peu enserré par les 'cercles' de la folie : 'Es ist der Wahnsinn - Johannes halte dich tapfer. - Toller, toller Lebensspuk, was rüttelst du mich so in deinen Kreisen? Kann ich dir nicht entfliehen?' (in : op. cit., p. 295). De même, dans le récit *Der Sandmann* (1815), la folie suicidaire de Nathanael est traduite par l'image du 'cercle de feu' : 'Nun raste Nathanael herum auf der Galerie und sprang hoch in die Lüfte und schrie : 'Feuerkreis dreh dich - Feuerkreis dreh dich' ' (E. T. A. Hoffmann, op. cit., in : *ibid.*, p. 362).

⁶⁸¹ 157 M. Thalmann, *Das Märchen und die Moderne*, op. cit., p. 46.

En d'autres termes, l'unité du paysage, concept délicat que nous avons tenté d'éclairer en exposant les réflexions de Jean Paul sur la 'poésie paysagiste', est garantie non par l'organisation plastique de ses éléments visuels, mais par la mise en relation idéale des sons et des couleurs.

La description du jardin que découvre L. Wandel 'au fin fond du palais', une fois le 'seuil brillant' franchi⁶⁸⁴, semble obéir aux mêmes critères. Tout d'abord 'étourdi' par une profusion de lumières et de chants, puis gagné par les effluves de 'mille fleurs'⁶⁸⁵, le promeneur est finalement pris de vertige à la vue des 'grands arbres séculaires' qui bordent ce jardin 'intérieur' :

Große beschattete Gänge empfangen sie; Ludwigs schwindelnder Blick konnte kaum die Wipfel der uralten hohen Bäume erreichen; auf den Zweigen saßen buntfarbige Vögel, Kinder spielten in den Bäumen auf Gitarren und sie und die Vögel sangen dazu. Springbrunnen erhoben sich, in denen das reine Morgenrot zu spielen schien; die Blumen waren hoch wie Stauden, und ließen den Wanderer unter sich hinweggehen. Er hatte bis dahin noch keine so heilige Empfindung gekannt, als ihn jetzt durchglühte; noch kein so reiner himmlischer Genuß hatte sich ihm offenbart; er war überglücklich. (p. 66)

Ce retour à un stade originel, souligné par l'adjectif 'uralt', est la première phase de cette 'thérapie' intérieure qu'entreprend L. Wandel. À la division initiale succède ainsi la communion ('heilige Empfindung', 'himmlischer Genuß').

La présence de végétaux démesurés ('die Blumen waren hoch wie Stauden'), jointe à celle des enfants musiciens ('Kinder spielten in den Bäumen auf Gitarren'), nous incite à rapprocher cette description du tableau peint ultérieurement par P. O. Runge et intitulé *Der Morgen*⁶⁸⁶. Nous n'aborderons pas ici la question délicate de l'influence qu'a pu exercer l'oeuvre de Tieck sur la conception rungienne de la peinture de paysage⁶⁸⁷, telle qu'elle est développée dans les écrits théoriques du peintre (édités par son frère en 1840 et 1841 sous le titre de *Hinterlassene Schriften*) et telle que l'illustrent ses 'compositions florales' (*Blumen-Composition*)⁶⁸⁸ (comme *Der Morgen* par exemple) totalement

⁶⁸² 158 Nous renvoyons ici à la réflexion que nous avons menée, en présentant notamment un passage de cet essai de Tieck, publié en 1799, sur le paysage musical (cf. supra : 4. 1. 2., p. 177).

⁶⁸³ 159 'Darum ist es so schwer, ja fast unmöglich, ein Gemälde zu beschreiben, die Worte bleiben tot, und erklären selbst in der Gegenwart nichts: sobald die Beschreibung echt poetisch ist, so erklärt sie oft und ruft ein neues Entzücken, ein fröhliches Verständnis aus dem Bilde hervor, weil sie wie Musik wirkt, und durch Bilder und glänzende Gestalten und Worte die verwandte Musik der Töne ersetzt.', in : L. Tieck, op. cit., p. 192.

⁶⁸⁴ 160 'Ohne sich zu bedenken, tritt Ludwig jetzt auf die glänzende Schwelle [...]. 'Hieher! hieher!' riefen ungesehene Stimmen, wie aus dem innersten Palaste, und er folgte dem Klange mit lautklopfendem Herzen.', in : op. cit., p. 66.

⁶⁸⁵ 161 'Ein rotwangiger Knabe trat ihm endlich entgegen und begrüßte den fremden Gast; er führte ihn durch prächtige Zimmer voller Glanz und Gesang, und trat endlich mit ihm in den Garten, wo Ludwig, wie er sagte, erwartet würde. Er folgte betäubt seinem Führer, und der schönste Duft von tausend Blumen quoll ihm entgegen.', in : ibid.

⁶⁸⁶ 162 P. O. Runge (1777-1810), *Der Morgen*, 1808-1809, Kunsthalle, Hambourg. Cf. reproduction n°4.

novatrices. Nous relèverons essentiellement l'association, commune au poète et au peintre, du paysage à l'enfance. Cette idée est liée chez Runge à une conception spécifique de la nature, jugée, par référence au récit de la *Genèse*⁶⁸⁹, supérieure à l'homme. En effet, tandis que ce dernier se trouve privé, par sa chute, de son innocence première, la nature conserve 'l'esprit' qu'Adam, mandaté par Dieu⁶⁹⁰, lui a insufflé avant qu'il ne soit chassé de l'Éden :

[...] es wird mir bey allen Blumen und Bäumen vorzüglich deutlich und immer gewisser, wie in jedem ein gewisser menschlicher Geist und Begriff oder Empfindung steckt und wird es mir so klar, daß das noch vom Paradieste her seyn muß; es ist grade so das reinste, was noch in der Welt ist, und worin wir Gott, oder sein Abbild – nämlich das, was Gott zu der Zeit, da er die Menschen schuf, Mensch geheißen hat – erkennen können⁶⁹¹.

C'est précisément sur cette idée d'une pureté originelle, inhérente tout particulièrement aux végétaux, que repose, chez Runge, l'association systématique de la nature à l'enfance. Par conséquent, pour accéder à la perfection de cette peinture du paysage qui permettra à l'homme de retrouver sa naïveté perdue, il faut, comme le recommandait déjà Novalis⁶⁹², 'devenir des enfants'⁶⁹³. En pratique, dans ses 'compositions florales' à personnages, le peintre ne peint pas une fleur sans lui adjoindre un enfant, comme par exemple dans le tableau *Der Morgen*, afin d'accoutumer progressivement le spectateur à

⁶⁸⁷ 163 Nous renvoyons ici au bilan qu'effectue sur ce point É. Décultot dans son article intitulé 'Philipp Otto Runge et le paysage. La notion de 'Landschaft' dans les textes de 1802' (in : *Revue Germanique Internationale*, 2/1994, p. 39-58). Si certains critiques considèrent que l'évolution esthétique de Runge a été profondément influencée par les réflexions de Tieck sur la peinture de paysage, telles qu'elles sont exposées notamment dans le roman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), d'autres tendent au contraire à démontrer l'originalité de la pensée rungienne. À propos des conceptions esthétiques communes à Wackenroder, Tieck et Runge, cf. également : C. Franke, *Philipp Otto Runge und die Kunstansichten Wackenroders und Tiecks*, Marburg 1974.

⁶⁸⁸ 164 C'est le terme qu'utilise Runge dans une lettre adressée à Tieck le 1^{er} décembre 1802, lorsqu'il évoque son projet de réaliser une 'composition florale' à personnages, intitulée *Quelle* (in : *Hinterlassene Schriften*, vol. 1, p. 27).

⁶⁸⁹ 165 Nous nous appuyons ici sur l'analyse de É. Décultot (op. cit., p. 48 sq.).

⁶⁹⁰ 166 Runge se réfère ici au passage de la *Genèse* dans lequel Dieu demande à Adam de nommer les animaux qu'il vient de créer (*Genèse* 2, 19).

⁶⁹¹ 167 P. O. Runge, *Hinterlassene Schriften*, op. cit., vol. 1, p. 24.

⁶⁹² 168 Nous rappellerons ces deux aphorismes que Novalis a placés dans son *Blüthenstaub* : 'Jede Stufe der Bildung fängt mit Kindheit an. Daher ist der am meisten gebildete, irdische Mensch dem Kinde so ähnlich' et 'Wo Kinder sind, da ist ein goldnes Zeitalter' (Novalis, op. cit., in : *Schriften*, op. cit., p. 433 et 457, n° 50 et 97).

⁶⁹³ 169 'Ich will mein Leben in einer Reihe Kunstwerke darstellen; wenn die Sonne sinkt und wenn der Mond die Wolken vergoldet, will ich die fliehenden Geister festhalten; wir erleben die schöne Zeit dieser Kunst wohl nicht mehr, aber wir wollen unser Leben daran setzen, sie wirklich und in Wahrheit hervorzurufen; kein gemeiner Gedanke soll in unsre Seele kommen; wer das Schöne und das Gute mit inniger Liebe in sich festhält, der erlangt immer doch einen schönen Punct. Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen.', in : P. O. Runge, *Hinterlassene Schriften*, op. cit., vol. 1, p. 7.

reconnaître dans le monde végétal 'l'esprit' humain ou le 'sentiment' qu'il recèle :

Wie der Geist in den Blumen ist, so auch in den Bäumen. Es ist freylich nötig, daß man mit den Figuren nun auch den rechten Punct in der Blume trifft, das, denk'ich, soll sich aber schon finden [...]. Nun meyne ich, auf solche Weise, daß immer bey allen Blumen-Compositionen grade die menschliche Empfindung dabey gemahlt würde, die dabey gehörte, müßten sich die Leute nach und nach daran gewöhnen, diese auch immer dabey zu denken⁶⁹⁴.

De même, c'est à l'aide de métaphores végétales que Tieck, dans son essai intitulé *Über die Kinderfiguren auf den Raffaelschen Bildern*, évoque la pureté de l'enfance :

So geht es uns zu mancher Zeit, wenn wir die unmündige Menschheit betrachten, wenn wir unsern Blick einmal recht eigentlich auf diese verschlossenen Knospen heften, in deren unbefangenen Lächeln, in ihren süßen, heitern Augen, die jammervolle Zukunft schläft, die sich so innig genießen und nichts weiter zu wissen streben. Wenn wir der Kinder holdseliges Angesicht betrachten, so vergessen wir gern und leicht die Verwickelungen der Welt, das Auge vertieft sich in den wunderbaren reinen Zügen, und wie Propheten einer schönen Zukunft, wie zarte Pflanzen, die unerklärlich aus der längst entflohenen goldenen Zeit zurückgekommen sind, stehn die Kinder um uns⁶⁹⁵.

Par son immaturité, figurée ici par l'image des 'boutons' non encore éclos ('diese verschlossenen Knospen'), et par sa délicatesse ('wie zarte Pflanzen'), l'enfant nous ramène à cet 'âge d'or' de l'humanité, révolu depuis longtemps ('aus der längst entflohenen goldenen Zeit'), où régnait une innocence bienheureuse⁶⁹⁶.

Ainsi, le jardin idyllique dans lequel pénètre L. Wandel, guidé par des souvenirs remontant à sa prime jeunesse, n'est rien d'autre que la transcription imagée de ce 'rêve paradisiaque'⁶⁹⁷ auquel est associée l'enfance innocente. Comme le souligne R. Ayrault, 'l'unité de son existence' lui est restituée par la conjonction onirique de deux réminiscences majeures⁶⁹⁸, celle du 'divin pouvoir de l'imagination et de la poésie'⁶⁹⁹, générateur de représentations intérieures, et celle d'une femme énigmatique que L. Wandel finit par reconnaître parmi les 'nobles femmes'⁷⁰⁰ qui habitent ce parc enchanté.

⁶⁹⁴ 170 *Ibid.*, p. 27.

⁶⁹⁵ 171 L. Tieck, *op. cit.*, in : W. H. Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe, op. cit. (Phantasien über die Kunst)*, p. 183 (termes soulignés par nous).

⁶⁹⁶ 172 Dans ce même essai, Tieck affirme également que l'enfant est 'la belle humanité elle-même' ('[...] das Kind ist die schöne Menschheit selbst.', in : *ibid.*, p. 184).

⁶⁹⁷ 173 Nous reprenons ici l'image qu'utilise Tieck dans son roman *Peter Lebrecht. Eine Geschichte ohne Abentheuerlichkeiten* (1795) : 'O, seid mir gegrüßt, ihr holden Erinnerungen der frohen Kinderzeit, wenn ihr aus den grünen Wipfeln der Bäume herabsteigt und mir jenen paradisischen Traum wieder aufschließt, aus dem man als Knabe so ungern erwacht.' (in : *Ludwig Tieck's Schriften*, *op. cit.*, vol. 14, p. 220).

⁶⁹⁸ 174 R. Ayrault, *op. cit.*, p. 193.

⁶⁹⁹ 175 ' [...] und wie hab ich dir seitdem, du göttliche Kraft der Phantasie und Dichtkunst, so alles zu danken!' , in : *op. cit.*, p. 64.

Ramené à un état même antérieur à celui de l'enfance, puisqu'il avoue se sentir 'nouveau-né'⁷⁰¹, il ressent ainsi une pure harmonie intérieure :

Alle seine Sorgen, alle seine ehemaligen Erinnerungen waren abgeschüttelt; sein Inneres tönte von den Gesängen wider, die ihn äußerlich umgaben; alle Sehnsucht war gestillt; alle gekannten und ungekannten Wünsche in ihm waren befriedigt. (p. 66)

Outre l'association, figurée par le monde végétal, du paysage à l'enfance⁷⁰², c'est également la dimension spéculative de ces descriptions qui nous permet de rapprocher cette description centrale dans le texte de Tieck d'une 'composition florale' de Runge. Chez ce dernier, la représentation reste subordonnée à l'expression d'une 'idée' spécifique⁷⁰³ (comme, par exemple, pour le tableau *Der Morgen*, celle de 'l'illumination infinie de l'univers'⁷⁰⁴) que le spectateur doit s'efforcer de décrypter à l'aide des différents signes placés dans le tableau (un jeu d'éléments végétaux et humains, associés les uns aux autres par une symétrie rigoureuse). De même, chez Tieck, l'intériorisation excessive du paysage, ramené à ses composantes élémentaires (une plaine boisée, une rivière bordant un palais, des arbres gigantesques abritant un jardin féerique ...), pousse le lecteur à user non de sa faculté de représentation visuelle, mais de sa capacité intellectuelle à déchiffrer le symbolisme de ces images intérieures. Cette prédilection commune pour un type de représentation 'idéale' apparaît très clairement à la lecture d'une lettre de Runge, adressée à son frère Daniel, dans laquelle le peintre évoque la réaction de Tieck à la vue de ses premiers croquis :

Wie ich in Ziebingen Tieck meine Zeichnungen zeigte, war er ganz bestürzt; er schwieg stille, wohl eine Stunde, dann meynte er, es könne nie anders, nie

⁷⁰⁰ 176 'Auf schönen Rasenbänken saßen erhabene Weibergestalten, die ernstlich miteinander redeten. Sie waren größer als die gewöhnlichen Menschen, und hatten in ihrer überirdischen Schönheit zugleich etwas Furchtbares, das jedes Herz zurückschreckte.', in : *ibid.*, p. 66. Nous reviendrons plus loin sur la composante angoissante des visions oniriques de L. Wandel. 177 '[...] er fühlte sich neugeboren, da er in dieses freudenvolle Leben eingeweiht ward.', in : *ibid.*, p. 67-68.

⁷⁰¹

⁷⁰² 178 Nous retrouvons ce thème dans le conte de Tieck intitulé *Die Elfen*, notamment dans le passage où la petite Marie, bravant l'interdiction formelle de ses parents, pénètre dans le sombre bois de sapins : 'Der bunteste, fröhlichste Blumengarten umgab sie, in welchem Tulpen, Rosen und Lilien mit den herrlichsten Farben leuchteten, blaue und goldrote Schmetterlinge wiegten sich in den Blüten; in Käfigen aus glänzendem Draht hingen an den Spalieren vielfarbige Vögel, die herrliche Lieder sangen, und Kinder in weißen, kurzen Röckchen mit gelockten, gelben Haaren und hellen Augen sprangen umher [...]' (in : L. Tieck, *Die Märchen aus dem Phantastus*, op. cit., p. 168).

⁷⁰³ 179 Dans une lettre adressée à son frère Daniel et datée du 6 octobre 1801, Runge rappelle cette primauté de 'l'idée' dans le processus de création artistique : 'Nach meiner Idee nun soll man nicht allein beym Entwurf eines Kunstwerks den schicklichen Gegenstand wählen und dann die Haupt-Idee vor Augen haben, sondern [...] die Haupt-Idee durch interessante Neben-Ideen [...] zu erhöhen und zu bereichern suchen in Gedanken, ehe man es wirklich aufzeichnet; denn der Gedanke ist das, was dem Beschauer Interesse giebt [...]' , in : P. O. Runge, op. cit., vol. 2, p. 90 (termes soulignés par nous).

⁷⁰⁴ 180 'Der Morgen ist die gränzenlose Erleuchtung des Universums.' ('Rubriken zu den vier Tageszeiten', in : *ibid.*, p. 82).

deutlicher ausgesprochen werden, was er immer mit der neuen Kunst gemeint habe; es hatte ihn aus der Fassung gesetzt, daß das, was er sich doch nie als Gestalt gedacht, wovon er nur den Zusammenhang geahnet, jetzt als Gestalt ihm immer von dem ersten zum letzten herumriß; wie nicht eine Idee ausgesprochen, sondern der Zusammenhang der Mathematik, Musik, und Farben hier sichtbar in großen Blumen, Figuren und Linien hingeschrieben stehe⁷⁰⁵.

L'usage de verbes tels que 'aussprechen', 'denken', 'hinschreiben', qui renvoient plus à un processus intellectuel qu'à une expérience intuitive, témoigne de la dimension spéculative de cet 'art nouveau', conçu comme une mise en relation des 'mathématiques, de la musique et des couleurs'.

Le caractère éminemment abstrait des représentations offertes par le récit *Die Freunde* nous incite à nous interroger finalement sur la fonction résiduelle du paysage, défini initialement comme un fragment du monde sensible, dans un récit où la réalité devient peu à peu perméable au rêve et à l'imaginaire.

4. 2. 3. Fonction du paysage 'intérieur' chez Tieck

- Le paysage : un hiéroglyphe onirique ?

C'est en exposant les réflexions de G. H. Schubert sur le langage symbolique du rêve que nous allons tenter dans un premier temps de déterminer plus précisément la nature de la corrélation entre paysage et onirisme dans le récit de Tieck. Nous rappellerons tout d'abord la parenté qu'établit G. H. Schubert, dans son ouvrage intitulé *Die Symbolik des Traumes* (1814), entre le langage prophétique, auquel se rattache la poésie, et le langage onirique, caractérisés tous deux comme des modes d'expression métaphoriques⁷⁰⁶ : C'est précisément cette analogie sémiotique qui conduit l'auteur à se demander si la langue du rêve n'est pas le 'véritable discours éveillé de la région supérieure' :

[...] indes fragt sich sehr, ob nicht eben jene Sprache die eigentliche wache Rede der höheren Region sey, während wir, so wach wir uns glauben, in einem langen, mehrtausendjährigen Schlaf, oder wenigstens in den Nachhall seiner Träume versunken, von jener Sprache Gottes, wie Schlafende von der lauten Rede der Umstehenden, nur einzelne dunkle Worte vernehmen⁷⁰⁷.

Autrement dit, le rêve serait l'authentique état de veille dans lequel nous pourrions percevoir distinctement cette 'langue de Dieu' dont nous ne saisissons, lorsque nous nous croyons éveillés, que des bribes obscures. Par ce renversement, G. H. Schubert élève le langage onirique au rang d'une révélation 'intérieure', analogue à celle que procure le

⁷⁰⁵ 181 *Ibid.*, p. 36 (Lettre du 23 mars 1803).

⁷⁰⁶ 182 'Allerdings gleicht jene Sprache in Bildern und Hieroglyphen, deren sich die höhere Weisheit in allen ihren Offenbarungen an den Menschen bedient hat, eben so, wie die hiermit verwandte Sprache der Poesie, in unserm jetzigen Zustande mehr dem dunklen Bilderausdruck der Träume, als der Prosa des Wachens [...]', in : G. H. Schubert, *Die Symbolik des Traums*, fac-similé de l'édition originale (Bamberg 1814), Heidelberg 1968, p. 14.

⁷⁰⁷ 183 *Ibid.*, p. 15.

discours poétique ou prophétique.

Toutefois, loin de réduire la réalité sensible à son apparence illusoire, l'auteur lui reconnaît également une valeur archétypale. En effet, c'est 'dans la Nature' que se trouvent les 'originaux' des images et des formes auxquelles recourt le langage métaphorique du rêve :

Von jenen Bildern und Gestalten, deren sich die Sprache des Traumes, so wie die der Poesie und der höheren prophetischen Region als Worte bedienen, finden wir die Originale in der uns umgebenden Natur, und diese erscheint uns schon hierinnen als eine verkörperte Traumwelt, eine prophetische Sprache in lebendigen Hieroglyphengestalten⁷⁰⁸.

L'assimilation de la nature à un 'monde onirique incarné' ('eine verkörperte Traumwelt'), à une 'langue prophétique' transcrite par des 'formes hiéroglyphiques vivantes' ('eine prophetische Sprache in lebendigen Hieroglyphengestalten'), rejoint l'idée romantique d'un langage hiéroglyphique propre à la nature, c'est-à-dire d'un mode d'expression symbolique apte à traduire indirectement l'esprit divin qu'elle recèle. Rappelons que Wackenroder, dans son petit traité intitulé *Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft*, distingue deux 'langues merveilleuses' : celle de la nature, parlée par Dieu, et celle de l'art, pratiquée par quelques élus. La première se caractérise notamment par sa capacité à révéler ce que le langage ordinaire, trop 'grossier' et 'matériel', est impropre à exprimer :

Seit meiner frühen Jugend her [...] war mir die Natur immer das gründlichste und deutlichste Erklärungsbuch über sein Wesen [das Wesen Gottes] und seine Eigenschaften. Das Säuseln in den Wipfeln des Waldes und das Rollen des Donners haben mir geheimnisvolle Dinge von ihm erzählt, die ich in Worten nicht aufsetzen kann. Ein schönes Tal [...] oder ein glatter Fluß [...] oder eine heitere grüne Wiese von dem blauen Himmel beschienen – ach diese Dinge haben in meinem inneren Gemüte mehr wunderbare Regungen zuwege gebracht [...], als es je die Sprache der Worte vermag. Sie ist [...] ein allzu irdisches und grobes Werkzeug, um das Unkörperliche wie das Körperliche damit zu handhaben⁷⁰⁹.

Définie, selon la tradition baroque du *liber naturae*, comme un 'manuel' ('Erklärungsbuch') permettant de comprendre l'indicible essence de Dieu, la nature est élevée au rang de hiéroglyphe divin.

Ainsi, les représentations oniriques qui, dans le récit *Die Freunde*, jalonnent le cheminement intérieur de L. Wandel peuvent être interprétées, à la lumière des réflexions de G. H. Schubert, que nous ne pouvons que partiellement évoquer ici, comme l'expression hiéroglyphique de la nature profonde de l'individu. Cette capacité à traduire, par des images symboliques, les différents mouvements de sa vie intérieure est

⁷⁰⁸ 184 p. 24.

⁷⁰⁹ 185 W. H. Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), in : op. cit., p. 97-98. La parenté entre la 'langue' de la nature, telle que la conçoit Wackenroder, et la 'langue' du rêve, telle que la définit G. H. Schubert, toutes deux prophétiques, apparaît également très nettement dans le passage suivant : 'Die Natur, soviel davon ein sterbliches Auge sieht, gleicht abgebrochenen Orakelsprüchen aus dem Munde der Gottheit.' (in : *ibid.*, p. 99).

précisément celle qui, selon Florestan, un des personnages-clés du roman *Franz Sternbalds Wanderungen*, fait encore défaut au peintre :

[...] ich würde da Handlung, Leidenschaft, Komposition und alles gern vermissen, wenn ihr [Maler] mir, wie die gütige Natur heute tut, so mit rosemrotem Schlüssel die Heimat aufschließen könntet, wo die Ahnungen der Kindheit wohnen, das glänzende Land, wo in dem grünen, azurnen Meere die goldensten Träume schwimmen, wo Lichtgestalten zwischen feurigen Blumen gehn und uns die Hände reichen, die wir an unser Herz drücken möchten⁷¹⁰.

La description de cet univers imaginaire que fait naître la simple contemplation de la nature rappelle étrangement les visions intérieures de L. Wandel, nourries des mêmes 'pressentiments de l'enfance' ('die Ahnungen der Kindheit') et peuplées des mêmes 'formes lumineuses' ('Lichtgestalten'), mêlées à des 'fleurs de feu'. Ainsi, le poète, au nom duquel s'exprime ici ce ménestrel qu'est Florestan, réussit là où le peintre, trop tenu au devoir de signifier, semble encore échouer.

L'intériorisation poétique du paysage apparaît donc comme un atout essentiel dans le jeu qui s'instaure entre la veille et le rêve, la réalité et l'imaginaire. Dans les contes ultérieurs du *Phantastus*, la frontière qui, dans *Die Freunde*, séparait encore distinctement le champ de l'expérience onirique de celui de la réalité sensible est définitivement effacée. Le flottement permanent qu'engendre alors cette absence de démarcation consciente réhausse le caractère subjectif des représentations constitutives de l'univers fantastique des contes. Ainsi, au lendemain de son initiation érotique au sein de la 'montagne aux runes', Christian se demande finalement s'il ne fut pas victime d'une hallucination, onirique ou démentielle :

Nach langem Streite mit sich selbst glaubte er endlich, ein Traum oder ein plötzlicher Wahnsinn habe ihn in dieser Nacht befallen, nur begriff er immer nicht, wie er sich so weit in eine fremde, entlegene Gegend habe verirren können⁷¹¹.

La mise en doute de l'expérience vécue par Christian, égaré dans une contrée 'lointaine et inconnue', ôte du même coup toute réalité objective au paysage découvert lors de cette errance nocturne. La perception de la nature, filtrée par la subjectivité exacerbée du héros, se plie peu à peu aux désirs et aux fantasmes de ce dernier. Comme le relève très justement H. Böhme dans son étude psychanalytique du conte *Der Runenberg*, la nature devient alors l'objet privilégié d'une projection narcissique, à la faveur de laquelle la perception objective du monde sensible et la vie intérieure du personnage finissent par se confondre :

Was in den Adoleszenten an Wünschen, Ängsten, Begehungen entsteht, begegnet gleichzeitig in der Natur; und umgekehrt werden Angst und Wunsch des Subjekts durch die mächtigen Atmosphären des Naturraums konstituiert. Es

⁷¹⁰ 186 L. Tieck, op. cit., 2^{ème} partie, Livre 1, chap. 6, p. 280-281.

⁷¹¹ 187 L. Tieck, *Der Runenberg*, op. cit., p. 69. De même, Eckbert, troublé par la perception soudaine du 'chant merveilleux' qui salua autrefois l'entrée de sa femme Bertha dans un univers enchanté, finit par douter de la réalité de son existence : 'Jetzt war es um das Bewußtsein, um die Sinne Eckberts geschehn; er konnte sich nicht aus dem Rätsel herausfinden, ob er jetzt träume oder ehemals von einem Weibe Bertha geträumt habe [...].' (in : L. Tieck, *Der blonde Eckbert*, op. cit., p. 25).

ist dies ein ununterbrochener synästhetischer Austausch, mehr noch: es ist die Identität von Subjekt und Objekt in der poetischen Verräumlichung der Gefühle⁷¹².

Le rapport analogique qui s'établit entre le moi et la nature a pour équivalent sémantique une 'spatialisation poétique des sentiments' ('die Identität von Subjekt und Objekt in der poetischen Verräumlichung der Gefühle'), c'est-à-dire une intériorisation de l'espace narratif, conçu non plus comme un référent mimétique, mais comme un réseau de correspondances symboliques.

Ainsi, l'organisation spatiale du conte *Der Runenberg* correspond à une topographie 'intérieure', dictée par les aspirations conflictuelles du jeune héros. À l'étroitesse du monde uniforme et civilisé de la plaine, associée à l'image paternelle, est opposée la grandeur sublime de la montagne, univers magique qui devient le catalyseur des pulsions refoulées de l'adolescent :

Die Ebene, das Schloß, der kleine, beschränkte Garten meines Vaters mit den geordneten Blumenbeeten, die enge Wohnung, der weite Himmel, der sich ringsum so traurig ausdehnte und keine Höhe, keinen erhabenen Berg umarmte, alles ward mir noch betrübter und verhaßter⁷¹³.

À défaut de repères spatiaux, gommés par l'énumération parataxique des diverses composantes du paysage, cette description présente un réseau d'oppositions sémantiques qui assure sa cohérence. L'exigüité de l'univers enfantin, suggérée par une succession de synecdoques restrictives ('das Schloß', 'der kleine, beschränkte Garten', 'die enge Wohnung'), contraste avec l'immensité du ciel ('der weite Himmel'), l'uniformité horizontale de la plaine avec la hauteur attractive de montagnes imaginaires. L'ordonnance rigoureuse des platebandes de fleurs dans le jardin paternel ('mit den geordneten Blumenbeeten') symbolise, tout comme celle des 'parterres de tulipes' et des 'carrés de choux' que raille Werther dans la lettre du 26 mai⁷¹⁴, l'esprit philistin auquel Christian veut se soustraire.

De même, dans le conte *Der blonde Eckbert*, la fonction référentielle du paysage, validée au tout début du récit par une indication toponymique ('in einer Gegend des Harzes'⁷¹⁵), s'efface à mesure que Bertha plante le décor de son extraordinaire aventure. La description des différents lieux que parcourt successivement la jeune fille dans sa fuite hors de la maison paternelle semble en effet obéir à une progression plus 'intérieure' que véritablement spatiale, comme en témoigne, par exemple, le passage suivant :

Als ich aus dem Walde wieder heraustrat, stand die Sonne schon ziemlich hoch;

⁷¹² 188 H. Böhme, 'Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann', in : *Text & Kontext*, vol. 10 (*Literatur und Psychoanalyse*), éd. par K. Bohnen et al., Copenhague, Munich 1981, p. 131-176 (cit. p. 149).

⁷¹³ 189 L. Tieck, *op. cit.*, p. 64.

⁷¹⁴ 190 'Liebe Freunde, da wohnen die gelassenen Herren auf beiden Seiten des Ufers, denen ihre Gartenhäuschen, Tulpenbeete und Krautfelder zugrunde gehen würden, die daher in Zeiten mit Dämmen und Ableiten der künftig drohenden Gefahr abzuwehren wissen.', in : J. W. v. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, *op. cit.*, p. 16.

⁷¹⁵ 191 L. Tieck, *op. cit.*, p. 9.

ich sah jetzt etwas Dunkles vor mir liegen, welches ein dichter Nebel bedeckte. Bald mußte ich über Hügel klettern, bald durch einen zwischen Felsen gewundenen Weg gehn, und ich erriet nun, daß ich mich wohl in dem benachbarten Gebirge befinden müsse, worüber ich anfang, mich in der Einsamkeit zu fürchten. [...] So war ich ohngefähr vier Tage fortgewandert, als ich auf einen kleinen Fußsteig geriet, der mich von der großen Straße immer mehr entfernte⁷¹⁶.

L'errance du personnage est soulignée dans ce passage par l'absence de déictiques spatiaux, remplacés par de simples indications temporelles ('als', 'schon', 'jetzt', 'bald', 'nun'). Nous pourrions presque dire ici, contrairement au mythe et à l'expression de Parsifal ('Hier wird zum Raum die Zeit'), que l'espace devient temps. En effet, seule la conscience du temps, bien qu'imprécise ('So war ich ohngefähr vier Tage fortgewandert'), permet à la jeune fille de s'orienter dans ce paysage indéterminé, essentiellement constitué, à l'arrière-plan, d'une masse sombre, enveloppée d'un 'épais brouillard'. Le lieu où la conduit finalement son errance est ainsi plus 'deviné' ('ich erriet') que réellement perçu. Il s'agit de la 'montagne voisine', à laquelle a toujours été intuitivement associée, selon le propre aveu de Bertha⁷¹⁷, une peur enfantine. Dès lors, la nature perçue par un personnage en proie à une angoisse grandissante revêt un aspect effrayant :

Die Felsen um mich her gewannen jetzt eine andre, weit seltsamere Gestalt. Es waren Klippen, so aufeinander gepackt, daß es das Ansehn hatte, als wenn sie der erste Windstoß durcheinanderwerfen würde. Ich wußte nicht, ob ich weitergehen sollte. [...] die Felsen wurden immer furchtbarer, ich mußte oft dicht an schwindlichten Abgründen vorbeigehen, und endlich hörte sogar der Weg unter meinen Füßen auf. Ich war ganz trostlos, ich weinte und schrie, und in den Felsentälern hallte meine Stimme auf eine schreckliche Art zurück⁷¹⁸.

La métamorphose du paysage montagneux en un univers fantastique, privé même de toute assise matérielle ('endlich hörte sogar der Weg unter meinen Füßen auf'), est à la mesure de la terreur ressentie par le personnage.

Par contre, lorsque Eckbert découvre à son tour un paysage montagneux apparemment identique à celui que lui a dépeint Bertha, il ne ressent pas cette peur enfantine qui sous-tendait la vision effrayante de son épouse :

Er zog fort, ohne sich einen bestimmten Weg vorzusetzen, ja er betrachtete die Gegenden nur wenig, die vor ihm lagen. Als er im stärksten Trabe seines Pferdes einige Tage so fortgeeilt war, sah er sich plötzlich in einem Gewinde von Felsen verirrt, in denen sich nirgend ein Ausweg entdecken ließ⁷¹⁹.

Seul domine, dans cette rapide évocation, le sentiment d'être perdu dans un 'labyrinthe de rochers' ('in einem Gewinde von Felsen'), image symbolique d'un égarement affectif⁷²⁰ qui

⁷¹⁶ 192 *Ibid.*, p. 11-12.

⁷¹⁷ 193 Nous renvoyons ici au passage cité plus haut, cf. supra p. 200.

⁷¹⁸ 194 L. Tieck, *op. cit.*, p. 12.

⁷¹⁹ 195 *Ibid.*, p. 25. 196 Au sujet de l'utilisation, récurrente chez Tieck, de l'image du 'labyrinthe', cf. supra p. 200. 197 L. Tieck, *Phantasmus. Erster Teil*, in : Ludwig Tieck's *Schriften*, *op. cit.*, vol. 4, p. 128-129.

se soldera par la folie.

Ces différents exemples, joints à notre analyse du récit *Die Freunde*, mettent en lumière l'intériorisation progressive (sous-tendue par celle de la perspective, comme nous l'avons indiqué plus haut) de l'espace narratif chez Tieck. De fait, le paysage devient le reflet sensible des fluctuations affectives de son spectateur, qui projette en lui ses aspirations comme ses angoisses les plus profondes. À cette conception du paysage comme le lieu d'une mise en scène thérapeutique s'ajoute, dans *Die Freunde*, la notion de processus (et presque de 'drame') intérieur, traduit par une série de visions oniriques qui n'apparaissent pas seulement comme des images isolables.

Ainsi, la fonction du paysage rejoint celle qu'un des personnages de la nouvelle-cadre du *Phantásus*, Ernst, attribue en ces termes au 'conte de la nature' (*Natur-Mährchen*) :

[...] selbst die schönste Gegend hat Gespenster, die durch unser Herz schreiten, sie kann so seltsame Ahndungen, so verwirrte Schatten durch unsre Phantasie jagen, daß wir ihr entfliehen, und uns in das Getümmel der Welt hinein retten möchten. Auf diese Weise entstehn nun wohl auch in unserm Innern Gedichte und Mährchen, indem wir die ungeheure Leere, das furchtbare Chaos mit Gestalten bevölkern, und kunstmäßig den unerfreulichen Raum schmücken; diese Gebilde aber können dann freilich nicht den Charakter ihres Erzeugers verläugnen. In diesen Natur-Mährchen mischt sich das Liebliche mit dem Schrecklichen, das Seltsame mit dem Kindischen, und verwirrt unsre Phantasie bis zum poetischen Wahnsinn, um diesen selbst nur in unserm Innern zu lösen und frei zu machen⁷²¹.

De même que le conte, en mêlant le 'plaisant' à 'l'effroyable', 'l'étrange' au 'puéril', donne au lecteur la possibilité de laisser libre cours, 'intérieurement seulement' ('nur in unserm Innern'), à cette 'folie poétique' que peut engendrer le jeu de l'imagination, le paysage, en offrant au spectateur une surface de projection idéale, permet à ce dernier de neutraliser ses propres 'fantômes' intérieurs. C'est sur cette fonction cathartique commune à l'évocation poétique du merveilleux et à la représentation du monde sensible que repose la définition d'un genre nouveau, le 'conte de la nature' (*Natur-Mährchen*), caractérisé, comme nous l'avons précisé plus haut, non seulement par la description de paysages 'intérieurs', mais également par l'attribution d'une fonction 'actentielle' aux éléments naturels.

Cependant, le développement d'une corrélation symbolique entre les formes du monde sensible et les manifestations du psychisme tend finalement à ôter progressivement toute valeur référentielle à la représentation de la nature en tant que telle. Le fait qu'un même paysage puisse changer d'aspect et de coloration en fonction de l'état affectif du personnage qui le découvre, comme par exemple dans le conte *Der blonde Eckbert*, témoigne en effet de la primauté du signifié sur le signifiant. Par conséquent, nous pouvons nous demander si la mise en valeur particulière de la 'tonalité' sentimentale du paysage, au détriment de ses qualités mimétiques, ne revient pas à

720

721

transformer toute représentation poétique de la nature en un ensemble de signes, à la faveur desquels s'exprime une correspondance symbolique entre le monde extérieur et la sensibilité du spectateur.

- Le paysage 'intérieur' : un ensemble de signes affectifs ?

Cette hypothèse nous semble confirmée dans un premier temps par les associations presque mécaniques que Tieck, dans son roman *Franz Sternbalds Wanderungen*, établit entre certains phénomènes naturels (l'apparition du crépuscule par exemple) et certains mouvements de l'âme (comme un sentiment de nostalgie)⁷²².

En outre, l'intériorisation du paysage, telle qu'elle apparaît dans le récit *Die Freunde* ou, plus nettement encore, dans les contes fantastiques, s'accompagne, chez Tieck, d'une certaine propension à l'allégorie, c'est-à-dire à une forme de représentation dans laquelle, selon les termes de Goethe, le 'particulier vaut uniquement comme exemple du général'⁷²³. En d'autres termes, dans une représentation allégorique, l'image reste entièrement déterminée par l'idée, généralement abstraite, qui lui est associée. Parce qu'elle fait d'abord appel à l'intellect, et non directement à la perception, l'allégorie se distingue par son caractère essentiellement discursif.

Or, c'est justement ce type de représentation que Tieck, dans son essai sur le traitement du merveilleux chez Shakespeare, rejette catégoriquement, tant elle lui paraît impropre à créer 'l'illusion' du surnaturel :

Daß die Allegorie diese täuschende Kraft nicht habe, bedarf wol kaum einer Bemerkung. Man sieht den Directeur gleichsam mit der Hand unter seine nachahmenden Marionetten greifen; man sieht den dargestellten, moralischen oder philosophischen Satz für sich da stehen: und eben dadurch, daß nur allein dem Scharfsinn Beschäftigung gegeben wird, verliert sich das Spiel der Phantasie; und in eben dem Augenblicke spricht der Verstand auch über die ganze übrige Composition ein Verdammungsurtheil aus; denn der Dichter lehrt ihn selbst zuerst, wie inconsistent seine Erdichtungen sind⁷²⁴.

La présence d'une idée 'morale' ou 'philosophique', représentée 'en soi' ('für sich') par l'allégorie, ruine le jeu naturel de l'imagination, qui, précisément, doit donner naissance au sentiment du merveilleux.

Toutefois, ce jugement est nuancé un peu plus loin par la distinction d'une forme d'allégorie, relevée chez Shakespeare, qui, tout en 'personnifiant' des 'affects' et des 'idées', ménage une large part à l'imagination :

[...] diese Allegorie ist aber von der oben getadelten ganz verschieden. Er

⁷²² 198 Nous citons plus haut le passage dans lequel sont développées ces correspondances affectives, cf. supra : 4. 1. 2., p. 176.

⁷²³ 199 Pour la distinction goethéenne entre le symbolique et l'allégorique, cf. supra : 3. 1. 2., p. 130, note 42. Goethe ajoute également : 'Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt [...]' (J. W. v. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, in : *Werke*, op. cit., vol. 12, p. 471).

⁷²⁴ 200 L. Tieck, *Shakspeare's Behandlung des Wunderaren*, op. cit., p. 42-43.

[Shakespeare] personificirt allerdings Affekte und Ideen, aber er läßt sie unter einem Gewande auftreten, unter welchem man sie nur nach langer Prüfung entdeckt: der Leser muß sie erst suchen, sie verbergen sich lange vor ihm⁷²⁵.

En ne donnant pas 'directement' à voir le sentiment ou l'idée qu'elle contient, ce type d'allégorie, moins discursif, permet au signifiant de conserver une certaine opacité ('sie verbergen sich lange'), qui ne s'efface qu'au terme d'un 'long examen' ('nur nach langer Prüfung'). En soulignant la nécessité d'une ouverture polysémique de l'allégorie, Tieck s'oppose à un processus de codification 'automatique' de la représentation, tel que l'appliquaient encore, comme nous l'avons vu, les poètes baroques, fidèles à la tradition de l'emblématique.

Ainsi, le type de représentation que Tieck juge le plus approprié au traitement poétique du merveilleux apparaît finalement comme une sorte de moyen terme entre l'allégorie, qui se traduit par l'absorption du signifiant dans le signifié, et le symbole, qui, toujours selon la terminologie goethéenne, se distingue par la nature 'indicible' de l'idée à laquelle il est intuitivement associé.

Nous sommes alors surpris, à la lecture du roman *Franz Sternbalds Wanderungen*, paru ultérieurement, d'entendre le vieil ermite rencontré par Sternbald déclarer de manière péremptoire que 'tout art' est 'allégorique' :

'Alle Kunst ist allegorisch', sagte der Maler, 'wie Ihr es nehmt. Was kann der Mensch darstellen, einzig und für sich bestehend, abgesondert und ewig geschieden von der übrigen Welt, wie wir die Gegenstände vor uns sehn? Die Kunst soll es auch nicht: wir fügen zusammen, wir suchen dem einzelnen einen allgemeinen Sinn aufzuheften, und so entsteht die Allegorie. Das Wort bezeichnet nichts anders als die wahrhafte Poesie, die das Hohe und Edle sucht und es nur auf diesem Wege finden kann.'⁷²⁶

L'impossibilité de représenter 'directement', sans que leur essence ne soit altérée, les différents objets que la nature offre à notre regard contraint l'artiste à 'composer' une image du monde sensible et à 'rattacher' le particulier à une 'signification générale'. C'est de cette subordination, présentée comme nécessaire, de l'image individuelle à une idée plus globale que naît l'allégorie, source de 'grandeur' et de 'noblesse' poétiques.

La définition que propose le vieil ermite, en des termes apparemment voisins de ceux qu'emploie Goethe lui-même, s'écarte pourtant, tout comme celle que nous avons relevée dans le petit traité théorique de Tieck, d'une conception traditionnelle de l'allégorie. En effet, l'analyse que développe le peintre à l'appui d'une de ses reproductions, un paysage nocturne qui rappelle étrangement le tableau de C. G. Carus intitulé *Pilger im Felsental*⁷²⁷, semble osciller à nouveau de l'allégorique au symbolique :

'Seht', rief der Alte, 'hier habe ich das zeitliche Leben und die überirdische, himmlische Hoffnung malen wollen: seht den Fingerzeig, der uns aus dem finstern Tal herauf zur mondigen Anhöhe ruft. Sind wir etwas weiter als wandernde, verirrte Pilgrime? Kann etwas unsern Weg erhellen als das Licht von

⁷²⁵ 201 *Ibid.*, p. 71 (termes soulignés par nous).

⁷²⁶ 202 L. Tieck, *op. cit.*, 2^{ème} partie, Livre 1, chap. 5, p. 257-258.

oben? [...] Seht, hier habe ich gesucht, die Natur wieder zu verwandeln und das auf meine menschliche künstlerische Weise zu sagen, was die Natur selber zu uns redet; ich habe hier ein sanftes Rätsel niedergelegt, das sich nicht jedem entfesselt, das aber doch leichter zu erraten steht als jenes erhabene, das die Natur als Bedeckung um sich schlägt.⁷²⁸

Tandis que l'ajout de ce signe explicite qu'est le crucifix, un motif que l'on retrouve fréquemment dans les compositions métaphysiques du peintre C. D. Friedrich⁷²⁹, implicitement condamnées, en raison notamment de leur trop grande abstraction, par Goethe dans son essai *Ruysdael als Dichter* (1816)⁷³⁰, confère à cette représentation une dimension allégorique, la présence d'une 'douce énigme' ('ein sanftes Rätsel'), qui ne se dévoile pas forcément à tous ('das sich nicht jedem entfesselt'), contribue à maintenir une certaine opacité 'symbolique'.

Cette ambiguïté sémiotique tient notamment à l'absence d'une distinction très précise entre les concepts d'allégorie et de symbole à l'époque romantique. Nous rappellerons que, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, le terme d'allégorie est généralement préféré à celui de symbole, auquel est souvent attribué un sens péjoratif, lorsqu'il s'agit de désigner une 'expression imagée'⁷³¹. C'est avec Kant, qui fut le premier à opposer la nature 'discursive' de l'allégorie à celle, plus 'irrationnelle', plus 'intuitive', du symbole, que ce terme acquiert

⁷²⁷ 203 C. G. Carus, *Pilger im Felsental*, vers 1820, Berlin, Nationalgalerie (Schloß Charlottenburg). Cf. reproduction n°5. La représentation d'un pèlerin, reconnaissable à son bourdon et aux coquilles de son chapeau, tout comme celle d'un chemin creux, faiblement éclairé par les rayons de la lune, autorisent en effet un rapprochement thématique entre ce tableau de Carus et la composition du vieil ermite, dépeinte en ces termes : 'Es war eine Nachtszene, Wald, Berg und Tal lag in unkenntlichen Massen durcheinander, schwarze Wolken tief vom Himmel hinunter. Ein Pilgram ging durch die Nacht, an seinem Stabe, an seinen Muscheln am Hute erkennbar: um ihn zog sich das dichteste Dunkel, er selber nur von verstohlenen Mondstrahlen erschimmert; ein finsterer Hohlweg deutete sich an, oben auf einem Hügel von fern her glänzte ein Kruzifix, um das sich die Wolken teilten; ein Strahlenregen vom Monde ergoß sich und spielte um das heilige Zeichen.' (in : *ibid.*, p. 257). Seul un crucifix fiché au sommet d'une colline lointaine permet de distinguer cette description picturale du tableau de Carus. Nous reviendrons plus loin sur la présence spécifique de ce motif dans le texte de Tieck.

⁷²⁸ 204 L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, p. 257.

⁷²⁹ 205 Nous songeons par exemple à des tableaux tels que *Das Kreuz im Gebirge (Tetschener Altar)* (1808-1809, Dresde, Gemäldegalerie Neue Meister et *Morgen im Riesengebirge* (1810-1811, Berlin, Nationalgalerie der Romantik). Nous trouvons une reproduction de ces tableaux notamment dans l'ouvrage de G. Unverfehrt, *op. cit.*, p. 43 et 44-45.

⁷³⁰ 206 En louant l'oeuvre de ce paysagiste hollandais du XVIIIe siècle, Goethe s'oppose délibérément à la peinture de paysage romantique, dont C. D. Friedrich est un des grands représentants : 'Der Künstler hat bewunderungswürdig geistreich den Punkt gefaßt, wo die Produktionskraft mit dem reinen Verstande zusammentrifft, und dem Beschauer ein Kunstwerk überliefert, welches, dem Auge an und für sich erfreulich, den innern Sinn aufruft, das Andenken anregt und zuletzt ein Begriff ausspricht, ohne sich darin aufzulösen oder zu verkühlen' (J. W. v. Goethe, *op. cit.*, in : *Werke*, *op. cit.*, vol. 12, p. 138). C'est sur cette association 'idéale' entre intellection et perception visuelle que repose la 'vraie symbolique' de la peinture de Ruysdael ('Wir werden in der Folge noch mehr Beispiele aufsuchen, wo der reinfühlende, klardenkende Künstler, sich als Dichter erweisend, eine vollkommene Symbolik erreicht [...]'), in : *ibid.*, p. 142). Nous renvoyons ici à l'analyse de É. Décultot (*Le discours sur la peinture de paysage dans le romantisme allemand [...]*, *op. cit.*, p. 120 sq. In : *Peindre le paysage [...]*, p. 98 sq.).

enfin ses lettres de noblesse. Néanmoins, l'usage du concept d'allégorie chez les romantiques témoigne encore d'une certaine confusion, liée, d'une part, à l'assimilation, relevée plus haut⁷³², de la nature à un 'logos' et, d'autre part, à l'association, attestée dès la Renaissance selon B. A. Sørensen⁷³³, du terme de symbole à celui de hiéroglyphe, un des concepts-clés du premier romantisme, lui-même employé comme synonyme du mot 'emblème'.

Paradoxalement, l'élargissement du concept d'allégorie, favorisé par ce flottement terminologique, n'exclut pas le maintien de structures allégoriques, voire emblématiques, dans la littérature romantique. La nécessité qu'éprouve encore le peintre rencontré par Sternbald d'explicitier longuement la signification de sa représentation témoigne d'une tendance sous-jacente à l'allégorie. À la description de la *pictura* succède son commentaire exégétique, qui permet de décrypter, à la manière d'une *subscriptio*, 'l'énigme' contenue dans le tableau. De fait, nous retrouvons dans ce passage une structure duelle propre aux représentations emblématiques traditionnelles⁷³⁴.

La propension romantique à réduire le paysage à un ensemble de 'chiffres', parfois si subjectifs qu'un décodage discursif s'impose, s'explique essentiellement, ainsi que nous l'avons suggéré plus haut, par l'intériorisation excessive de leurs représentations. La réaction de Sternbald aux propos du vieil ermite est, à cet égard, très significative :

'Ich glaube es einzusehn, wie Ihr über die Landschaften denkt, und mich dünkt, Ihr habt recht. Denn was soll ich mit allen Zweigen und Blättern? Mit dieser genauen Kopie der Gräser und Blumen? Nicht diese Pflanzen, nicht die Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung, die mich gerade in diesem Moment regiert, diese will ich mir selber festhalten und den übrigen Verständigen mitteilen.'⁷³⁵

⁷³¹ 207 Nous nous référons ici aux précisions terminologiques qu'apporte B. A. Sørensen au début de son étude (B. A. Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Copenhague 1963, p. 15 sq.). L'auteur souligne notamment l'absence du terme de symbole dans le dictionnaire de Adelung, édité pour la deuxième fois en 1793, et où seule figure une définition très générale du mot 'allégorie' ('bildlich, figürlich überhaupt'). Il est significatif qu'il en soit de même dans la seconde édition de l'ouvrage de Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1792).

⁷³² 208 Cf. supra p. 211-212.

⁷³³ 209 '[...] Seit dem Humanismus und seit der Renaissance wird 'Symbol' sehr häufig als gleichbedeutend mit 'Hieroglyphe' gebraucht, die ihrerseits oft für 'Emblem' steht, weil die Kunst der Emblematik im 16. Und 17. Jahrhundert als eine Fortsetzung der ägyptischen Hieroglyphik aufgefaßt wurde.', in : B. A. Sørensen, op. cit., p. 17. 210 Nous renvoyons ici à notre analyse structurelle des représentations emblématiques dans la poésie baroque, cf. supra : 2. 1. 2., p. 61 sq.

⁷³⁴ 211 L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, op. cit., p. 258. Nous pourrions rapprocher ce passage du roman de Tieck du célèbre aphorisme de C. D. Friedrich, selon lequel le peintre ne doit pas seulement représenter ce qu'il perçoit 'devant lui', mais également ce qu'il voit 'en lui-même' ('Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.', in : *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, éd. par S. Hinz, Berlin, Munich 1968 sq., p. 125).

⁷³⁵

Dans ce texte programmatique, l'adoption d'une conception 'allégorique' du paysage, au sens romantique du terme, est confirmée par le rejet d'une représentation mimétique, au profit de l'expression d'une correspondance affective entre la nature et le moi.

À cette abstraction vers laquelle semble tendre la peinture romantique du paysage, idéalement comparée, dans le roman de Tieck, à une 'image aérienne' ('Lufbild')⁷³⁶, correspond, en littérature, une déréalisation progressive de l'espace narratif, particulièrement manifeste dans le récit *Die Freunde*. En effet, les 'peintures intérieures' que fait naître le cheminement onirique du héros ne sont en effet que le 'reflet' des 'objets extérieurs'⁷³⁷. Ainsi, leurs différentes composantes sensibles (la forêt, la plaine infinie, le jardin découvert dans le palais labyrinthique ...) deviennent, à mesure qu'est abolie toute référence mimétique, des 'chiffres' rigoureusement codifiés par la sensibilité du spectateur.

4. 2. 4. Conclusion

Cette étude du récit *Die Freunde*, complétée par l'analyse de quelques descriptions extraites des contes du *Phantastus*, nous a permis de mettre en évidence le processus d'intériorisation du paysage dans l'oeuvre de L. Tieck. Le décor initial du récit *Die Freunde*, un fragment de nature printanière qui se distingue plus par sa 'tonalité' affective que par ses qualités plastiques, témoigne de la mise en perspective 'sentimentale' du paysage. Le caractère stéréotypé de la représentation, réduite à un petit nombre d'éléments stylisés semble favoriser l'adoption de ce type de perspective 'intérieure'. Ainsi que le relève W. Donat, le degré de précision avec laquelle sont esquissés les contours du paysage est uniquement relatif à la mise en valeur de leur 'transparence' affective :

Die im Wort versinnlichte Bildvorstellung wird mit nur soviel Deutlichkeit ausgestattet, als sie nötig hat, um als Folie einer Stimmung zu dienen; und die typisch romantischen Stimmungen verworrener und zwiespältiger, dunkler und verschwebender Gefühlslagen bedürfen einer noch geringeren plastischen Schärfe der sinnlichen Folie als die eindeutigen und klaren Stimmungen klassischer Tendenz⁷³⁸.

Plus la représentation tend à une certaine abstraction, plus elle se prête à la projection de sentiments 'confus' et 'contradictoires', tels que les éprouve notamment L. Wandel, entre la jouissance que procure la découverte d'une innocence originelle et l'effroi que suscite la réalisation de ses fantasmes enfantins. Seul le retour à la réalité, marqué à la fois par le rétablissement 'miraculeux' de l'ami du héros⁷³⁹ et par la découverte des 'réelles' beautés

⁷³⁶ 212 Cf. supra : 4. 1. 2., p. 179.

⁷³⁷ 213 [...] denn oft sind die Gemälde in uns nur Widerscheine von den äußeren Gegenständen.', in : L. Tieck, *Die Freunde*, op. cit., p. 63.

⁷³⁸ 214 W. Donat, op. cit., p. 9.

⁷³⁹ 215 'Plötzlich', antwortete der kranke Freund, 'war ich krank, und ebenso plötzlich wieder gesund [...] ', in : op. cit., p. 71. Là encore, l'indication de cette guérison soudaine permet simplement de refléter le propre rétablissement 'affectif' du héros.

de la nature⁷⁴⁰, permet de restaurer définitivement l'unité du moi.

Le paysage, tantôt idéal, tantôt effrayant, devient ainsi le révélateur d'un conflit intérieur qui ne s'apaise qu'au terme d'un processus thérapeutique, mis en scène dans l'espace de l'imaginaire onirique. De même que C. D. Friedrich, en conférant à ses tableaux une nouvelle tension dramatique, révélera, selon la célèbre formule du sculpteur David d'Angers, la 'tragédie du paysage'⁷⁴¹, Tieck découvre, toutes proportions gardées, la personnalité profonde de l'individu dans et par la représentation de la nature, comme l'affirme M. Thalmann :

Es liegt in den Menschen, die Tieck in den Raum stellt, daß eine Wolke, eine Vogelstimme, ein Steg über den Bach Ereignis werden kann. Sie hören das Nebeneinander des Gewöhnlichen und des Ungewöhnlichen. Es ist nicht mehr die klassische Gegenüberstellung von Ich und Welt [...]. Die strikte rationale Verkettung im Weltbild ist ohne Gewaltbarkeit aufgelockert, wie ja auch in den Tiefenschichten der Person Heterogenes nebeneinander stehen kann. Sie billigen auch dem Raum Spannungen zu, wie sie sie selbst kennen. Tieck unternimmt die Entdeckung der Tiefenperson in der Landschaft, wodurch der Organismusgedanke des 18. Jahrhunderts in ein modernes Farbenspiel übergeht⁷⁴².

Le rapport entre le moi et le monde, traditionnellement opposés l'un à l'autre, est bouleversé par la découverte d'une 'sympathie' profonde, au sens premier du terme, entre la nature, conçue comme un tissu de relations non plus 'strictement rationnelles', et l'individu, particulièrement attentif aux 'résonances' des phénomènes sensibles.

C'est sur cette capacité, propre à la nature, de révéler 'l'aspect nocturne' (*Nachtseite*), comme la nomme H. G. Schubert⁷⁴³, de la réalité la plus anodine que repose l'élaboration des 'contes de la nature' (*Naturmärchen*) de Tieck. Troublée par l'effacement des frontières entre le rêve et la réalité, l'imaginaire et le quotidien, la perception objective de la nature se mue en une vision fantastique, révélatrice des profondeurs obscures du Moi. Ce même processus sera mis en oeuvre chez E. T. A. Hoffmann, comme, par exemple, dans ce passage du récit intitulé *Die Bergwerke zu Falun* (1818) où le jeune marin Elis Fröbom découvre pour la première fois l'univers terrifiant de la mine :

⁷⁴⁰ 216 'Sie [die Feen] legen uns jene Wünsche ins Herz, die wir selber nicht kennen, jene übertriebene Forderungen, jene übermenschliche Lüsterheit nach übermenschlichen Gütern, daß wir nachher in einem schwermütigen Rausch die schöne Erde mit ihren herrlichen Gaben verachten.' , in : *ibid.*, p. 72. Ces paroles de l'ami retrouvé en bonne santé dénoncent la tentation de l'*hybris* ('jene übertriebene Forderungen', 'jene übermenschliche Lüsterheit nach übermenschlichen Gütern') qui se solde par la perte d'une perception objective du monde sensible.

⁷⁴¹ 217 In : *Souvenirs de David d'Angers sur ses contemporains. Extraits de ses carnets de notes*, éd. par L. Cerf, Paris 1928, p. 99 sq.

⁷⁴² 218 M. Thalmann, *op. cit.*, p. 48 (termes soulignés par nous). 219 Rappelons le titre de son ouvrage paru en 1808 : *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*.

⁷⁴³

Bekanntlich ist die große Tagesöffnung der Erzgrube zu Falun an zwölfhundert Fuß lang, sechshundert Fuß breit und einhundertundachtzig Fuß tief. Die schwarzbraunen Seitenwände gehen anfangs größtenteils senkrecht nieder; dann verflachen sie sich aber gegen die mittlere Tiefe durch ungeheuern Schutt und Trümmerhalden. In diesen und an den Seitenwänden blickt hin und wieder die Zimmerung alter Schächte hervor, die aus starken, dicht aufeinandergelegten und an den Enden ineinandergefügten Stämmen nach Art des gewöhnlichen Blockhäuserbaues aufgeführt sind. Kein Baum, kein Grashalm sproßt in dem kahlen zerbröckelten Steingeklüft und in wunderlichen Gebilden, manchmal riesenhaften versteinerten Tieren, machmal menschlichen Kolossen ähnlich, ragen die zackigen Felsenmassen empor. Im Abgrunde liegen in wilder Zerstörung durcheinander Steine, Schlacken – ausgebranntes Erz, und ein ewiger betäubender Schwefeldunst steigt aus der Tiefe, als würde unten der Höllensud gekocht, dessen Dämpfe alle grüne Lust vergiften. Man sollte glauben, hier sei Dante herabgestiegen und habe den Inferno geschaut mit all seiner trostlosen Qual, mit all seinem Entsetzen⁷⁴⁴.

L'objectivité apparente de cette description est soulignée tout d'abord par le renvoi à un savoir commun ('bekanntlich')⁷⁴⁵ et par les indications chiffrées de la longueur ('an zwölfhundert Fuß'), de la largeur ('sechshundert Fuß breit') et de la profondeur ('einhundertundachtzig Fuß') de la mine, puis par une distribution rigoureuse, selon un axe vertical ('senkrecht') qui correspond à l'orientation du regard plongeant du personnage, des éléments constitutifs de ce paysage souterrain.

Or, le souci de 'réalisme' qu'affecte le narrateur n'est qu'un leurre. Conformément au 'principe sérapiontique', fondé sur la 'duplicité' fondamentale de notre 'existence terrestre'⁷⁴⁶, que formule Lothar dans le récit-cadre du recueil, la réalité extérieure n'a qu'une fonction de 'levier', destinée à la mise en oeuvre de cette 'force spirituelle' qui permet de percevoir un 'monde intérieur'⁷⁴⁷. Ainsi, l'insertion d'éléments 'réalistes' dans le récit fantastique doit uniquement permettre de renforcer l'adhésion du lecteur à la conception sérapiontique du monde, c'est-à-dire de le convaincre de l'existence d'une autre réalité, plus profonde et, partant, plus angoissante. L'intériorisation progressive de la perspective, qui, par définition, ne peut prétendre à une objectivité parfaite puisqu'elle dépend du regard qui la compose, est signalée par l'introduction de comparaisons

⁷⁴⁴ 220 E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, in : *Die Serapions-Brüder*, préfacé par W. Müller-Seidel et annoté par W. Segebrecht, Darmstadt 1979, p. 180-181.

⁷⁴⁵ 221 Hoffmann va même jusqu'à indiquer très précisément, dans une note de bas de page, l'ouvrage auquel peut se référer le lecteur, au cas où il ne disposerait pas de ce savoir ! ('S. die Beschreibung der großen Pinge zu Falun in Hausmanns Reise durch Skandinavien. V. Teil. Seite 96 ff.'). Cette mention bibliographique permet en outre d'attester le 'réalisme' de la description.

⁷⁴⁶ 222 'Armer Serapion, worin bestand dein Wahnsinn anders, als daß irgendein feindlicher Stern dir die Erkenntnis der Duplizität geraubt hatte, von der eigentlich allein unser irdisches Sein bedingt ist.', in : E. T. A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, *op. cit.*, p. 54.

⁷⁴⁷ 223 'Es gibt eine innere Welt, und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendetsten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt.', in : *ibid.*

subjectives ('manchmal riesenhaften versteinerten Tieren, manchmal menschlichen Kolossen ähnlich') et irréelles ('als würde unten der Höllensud gekocht'), ainsi que par la modalisation finale ('Man sollte glauben'). À cette métamorphose graduelle de la mine en une sorte de monstre infernal semble également correspondre celle de la syntaxe elle-même, de plus en plus ample à mesure que progresse la description.

Ce texte de Hoffmann se distingue ainsi par le glissement subreptice d'une description initialement scientifique à une vision mythique du royaume souterrain de Falun, assimilé à l'Enfer ('den Inferno') filtré par la vision poétique de Dante⁷⁴⁸. Dès lors, la plongée verticale du regard d'Elis Fröbom dans le 'gouffre monstrueux', une sorte de descente aux enfers visuelle, fait automatiquement resurgir le souvenir du récit de ce pilote qui, en rêve, avait vu apparaître sous l'eau 'l'abîme infini'⁷⁴⁹. Qu'elle soit onirique, comme pour ce vieux marin, ou bien réelle, comme pour Elis découvrant la mine, la perception du monde sensible reste médiatisée par l'introspection du spectateur.

L'utilisation de l'espace narratif (le puits béant) comme une mise en scène symbolique des propres pulsions du personnage (appel de la terre qui se double, par association à la mère défunte et 'enterrée', de celui de la mort⁷⁵⁰) permet de rattacher ce texte de Hoffmann à la veine fantastique des récits de Tieck, et, plus particulièrement, au conte *Der Runenberg*, caractérisé par la même 'spatialisation poétique', selon la formule proposée par H. Böhme, des affections du jeune héros.

La particularité du récit que nous avons choisi d'étudier, *Die Freunde*, composé à l'époque où Tieck collaborait encore au recueil des *Straußfedern*, repose non seulement sur l'élucidation rationnelle du merveilleux, explicitement rattaché, à la fin du récit, à une illusion onirique, mais également sur la corrélation étroite entre le cheminement intérieur du personnage et l'occultation progressive du réel. Comme nous l'avons signalé en introduction, cette analogie se traduit également par une errance narrative, engendrée non seulement par l'insertion de motifs retardateurs, mais également par l'indétermination du moment où débute le rêve (signalé uniquement par l'intériorisation progressive de la perspective narrative).

Cette équivalence entre une conception spécifique du paysage, fondée, chez Tieck, sur une association presque mécanique entre la vue et le sentiment, et le mode de

⁷⁴⁸ 224 Dans son ouvrage intitulé *Littérature et arts dans la culture de langue allemande [...]*, J.-C. Margotton cite ce passage du récit d'Hoffmann et s'applique à démontrer ce glissement d'une 'écriture technique' à une 'écriture mythique' (op. cit., Presses Universitaires de Lyon 1995, p. 238 sq.).

⁷⁴⁹ 225 'Als nun Elis Fröbom hinabschaute in den ungeheueren Schlund, kam ihm in den Sinn was ihm vor langer Zeit der alte Steuermann seines Schiffs erzählt. Dem war es, als er einmal im Fieber gelegen, plötzlich gewesen, als seien die Wellen des Meeres verströmt, und unter ihm habe sich der unermeßliche Abgrund geöffnet, so daß er die scheußlichen Untiere der Tiefe erblicke die sich zwischen Tausenden von seltsamen Muscheln, Korallenstauden, zwischen wunderlichem Gestein in häßlichen Verschlingungen hin und her wälzten bis sie mit aufgesperrtem Rachen zum Tode erstarrt liegen geblieben.', in : op. cit., p. 181.
226 'Elis fühlte sich von tiefen Schauern durchbebt und was dem Seemann noch niemals geschehen, ihn ergriff der Schwindel; es war ihm als zögen unsichtbare Hände ihn hinab in den Schlund.', in : ibid., p. 182.

750

narration choisie pour l'exprimer n'est pas un fait isolé dans la littérature romantique. En effet, nous avons déjà constaté, en étudiant certains textes de Jean Paul, que l'idéalisation du paysage, élevé au rang d'une entité symbolique, avait pour corollaire une métaphorisation, parfois excessive, de l'écriture⁷⁵¹. De même, dans son 'introduction' aux contes du *Phantasmus*, conçue sous forme de dialogue, Tieck développe l'idée d'une analogie profonde entre la configuration du paysage découvert par les différents interlocuteurs et l'agencement d'un 'beau poème romantique' :

Ist diese Gegend nicht, durch welche wir wandeln, [...] einem schönen romantischen Gedichte zu vergleichen? Erst wand sich der Weg labirinthisch auf und ab durch den dichten Buchenwald, der nur augenblickliche räthselhafte Aussicht in die Landschaft erlaubte: so ist die erste Einleitung des Gedichtes [...]⁷⁵².

La traversée de 'l'épaisse forêt de hêtres', tout aussi 'dédalesque' ('labirinthisch') que celle où s'égarait L. Wandel, est assimilée tout d'abord à 'l'exorde' du poème.

Puis, l'apparition du fleuve surplombant une vallée verdoyante est comparée à l'émergence d'un premier thème poétique :

[...] dann geriethen wir an den blauen Fluß, der uns plötzlich überraschte und uns den Blick in das unvermuthete frisch grüne Thal gönnte: so ist die plötzliche Gegenwart einer innigen Liebe [...].

L'élévation progressive du paysage, constitué de massifs rocheux de plus en plus vertigineux, correspond ensuite à celle de l'esprit du lecteur, détourné de sa contemplation du monde sensible par l'insertion de 'péripiétés sublimes' :

[...] dann die hohen Felsengruppen, die sich edel und majestätisch erhuben und höher bis zum Himmel wuchsen, je weiter wir gingen: so treten in die alten Erzählungen erhabene Begebenheiten hinein, und lenken unsern Sinn von den Blumen ab [...].

L'ouverture d'une vue panoramique sur une vallée très étendue est alors rapprochée de l'universalité d'une 'grande oeuvre poétique' :

[...] dann hatten wir den großen Blick auf ein weit ausgebreitetes Thal, mit schwebenden Dörfern und Thürmen auf schön geformten Bergen in der Ferne, wir sahen Wälder, weidende Heerden, Hütten der Bergleute, aus denen wir das Getöse herüber vernahmen: so öffnet sich ein großes Dichterwerk in die Mannichfaltigkeit der Welt und entfaltet den Reichthum der Charaktere [...].

Enfin, la perception synesthésique d'un bosquet foisonnant de parfums et de sons est associée au sentiment de 'nostalgie' mêlée de 'douleur' qui constitue le point d'orgue du poème :

[...] nun traten wir in den Hain von verschiedenem duftenden Gehölz, in welchem die Nachtigall so lieblich klagte, die Sonne sich verbarg, ein Bach so leise schluchzend aus den Bergen quoll, und murmelnd jenen blauen Strom suchte,

⁷⁵¹ 227 Cf. supra : 4. 1. 1., p. 166. 228 L. Tieck, *Einleitung* (1811), in : *Ludwig Tieck's Schriften*, op. cit., vol. 4 (*Phantasmus. Erster Teil*), p. 17. Nous nous permettons ici de découper ce long passage en différentes séquences, afin de faciliter leur analyse.

⁷⁵²

den wir plötzlich, um die Felsenecke biegend, in aller Herrlichkeit wieder fanden: so schmilzt Sehnsucht und Schmerz, und sucht die verwandte Brust des tröstenden Freundes, um sich ganz, ganz in dessen lieblich erquickende Fülle zu ergießen, und sich in triumphirende Woge zu verwandeln

La correspondance entre le cheminement des personnages et le développement d'un poème fictif confère aux vues successives, délestées de leurs référents mimétiques, une valeur propre, inhérente au texte lui-même. Cette 'autonomisation' de l'image se solde par la réintroduction d'une élucidation discursive, attestée, dans cette 'introduction' dialogique aux contes fantastiques, par l'ajout systématique d'un commentaire détaillé à chaque passage descriptif.

Ainsi, ce passage offre un bel exemple de l'aporie à laquelle peut conduire le processus d'intériorisation progressive de la représentation, lorsqu'il est poussé à l'extrême. En utilisant des composantes de la nature sensible (la forêt de hêtres, le fleuve, les massifs rocheux, la vallée s'étendant à perte de vue, puis le bosquet odorant...), arbitrairement associés à un équivalent sémantique, comme autant de signes purs⁷⁵³, Tieck finit par renouer avec une tradition qu'il semblait pourtant vouloir rejeter, celle de l'emblématique.

Par conséquent, en dépit de son aversion pour tout type de représentation trop arbitraire, comme l'attestent notamment ses réflexions théoriques sur le traitement du merveilleux chez Shakespeare, ainsi que sa prise de distance ultérieure à l'égard des compositions hiéroglyphiques de Runge⁷⁵⁴, Tieck ne peut se départir d'une conception traditionnelle de l'allégorie. Cette propension apparemment paradoxale peut s'expliquer non seulement par un flottement terminologique, permanent chez les romantiques, dans l'usage des concepts d'allégorie et de symbole, mais également par le développement de représentations 'intérieures', conçues comme un réseau de relations affectives entre la nature et le moi. Plus l'image tend à devenir le reflet sensible d'une intériorité, plus elle

⁷⁵³ 229 On songe ici à ce passage du roman de Grimmelshausen, *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*, dans lequel chaque élément naturel renvoie, tel un signe édidant, à un épisode biblique. Cf. supra : 2. 1. 2., p. 63.

⁷⁵⁴ 230 Nous renvoyons ici à l'analyse de É. Décultot (op. cit., p. 259 sq. In : *Peindre le paysage [...]*, op. cit., p. 202 sq.). Dès 1804, Tieck fait part à Runge de sa décision de ne plus collaborer à l'élaboration d'un commentaire poétique du cycle de dessins intitulé *Die Tageszeiten* (qui servira d'ébauche notamment à la réalisation du tableau *Der Morgen*), une sorte de *subscriptio* (!), à laquelle Tieck lui-même devait, à l'origine, ajouter un texte explicatif. C'est essentiellement dans la nouvelle *Eine Sommerreise* (1834) qu'apparaît le plus clairement la justification théorique de ce rejet, présentée en ces termes par le personnage principal, Walther von Reineck : 'Dieser lebenskräftige Runge hat in seinen Tageszeiten [...] etwas so Originelles und Neues hervorgebracht, daß es leichter ist, über diese vier merkwürdigen Blätter ein Buch zu schreiben, als über sie in Kürze etwas genügendes zu sagen. [...] Ich suchte ihn im vorigen Jahr [...] darauf aufmerksam zu machen, daß er, besonders in den Randzeichnungen, die die Hauptgestalten umgeben, mehr wie einmal aus dem Symbol und der Allegorie in die zu willkürliche Bezeichnung, in die Hieroglyphe gefallen sei. [...] So ist in diesen Bildern manches, was Runge wohl nur allein versteht, und es ist zu fürchten, daß bei seiner verbindenden reichen Phantasie er noch tiefer in das Gebiet der Willkür geräth und er die Erscheinung selbst als solche zu sehr vernachlässigen möchte.' (in : *Ludwig Tieck's Schriften*, op. cit., vol. 23, p. 18-19, termes soulignés par nous). Tieck dénonce ici, par l'entremise de son héros, le caractère trop 'arbitraire' des compositions de Runge ('die zu willkürliche Bezeichnung', 'das Gebiet der Willkür'), la mise en valeur excessive de 'l'idée' (le signifié) au détriment du 'phénomène' (le signifiant). On comprend ainsi l'importance du réalisme dans les nouvelles que Tieck publia dans les premières décennies du XIXe siècle.

menace de se réduire à un ensemble de signes uniquement déchiffrables par la sensibilité du spectateur. Autrement dit, l'intériorisation de la représentation, jointe à son plus grand degré d'abstraction, génère d'elle-même le risque d'épuisement de son propre signifiant.

C'est précisément pour éviter cet écueil que J. v. Eichendorff, ainsi que nous allons tenter de le démontrer à présent, cherchera à introduire dans ses descriptions de paysage une plus grande dimension spatiale, en recourant notamment à un motif traditionnellement utilisé, en peinture, pour renforcer la mise en perspective de la représentation par le regard : la fenêtre.

4. 3. Fenêtre et paysage dans le roman de J. v. Eichendorff *Ahnung und Gegenwart* (1815)

L'intérêt du roman *Ahnung und Gegenwart*, paru en 1815, tient non seulement à sa position initiale dans l'oeuvre de Eichendorff, mais également à la présence de thèmes et de motifs qui vont constituer son univers poétique tout entier. Le récit des pérégrinations du jeune comte Friedrich, archétype de cet artiste vagabond que perpétueront Florio, héros de la nouvelle *Das Marmorbild* (1819)⁷⁵⁵, et le 'propre à rien' (*Aus dem Leben eines Taugenichts*, 1826⁷⁵⁶), permet en effet d'introduire ces leitmotifs dont se nourrissent les nouvelles et poèmes de Eichendorff : l'appel du lointain, rendu sensible par le son d'un cor de postillon⁷⁵⁷, par celui des cloches annonçant l'office matinal⁷⁵⁸, ou bien encore par le chant des rossignols⁷⁵⁹ ; le thème, emprunté à la légende du Tannhäuser, de l'errance

⁷⁵⁵ 231 J. v. Eichendorff, *Das Marmorbild*, in : *Werke*, éd. sous la direction de J. Perfahl, Munich 1978, vol. 2, p. 526 sq.

⁷⁵⁶ 232 J. v. Eichendorff, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, in : *ibid.*, p. 565 sq.

⁷⁵⁷ 233 Nous songeons ici notamment au poème 'Sehnsucht' ('Es schienen so golden die Sterne, / Am Fenster ich einsam stand / Und hörte aus weiter Ferne / Ein Posthorn im stillen Land. [...]'), in : J. v. Eichendorff, *Werke*, op. cit., vol. 1, p. 66), ainsi qu'à ce passage du roman *Dichter und ihre Gesellen* (1834) : 'Es geht doch nichts übers Reisen', [...] 'wenn ich so manchmal im Sommer recht früh erwache und höre unten aus den Dörfern die Hähne krähen, oder ein Posthorn von fern über den Garten herüber, da wünsch ich mir oft, ich wäre ein Mann und könnte auch so mit in die Welt hinaus.' (in J. v. Eichendorff, op. cit., vol. 2, p. 323).

⁷⁵⁸ 234 Nous trouvons par exemple, au début de la nouvelle *Viel Lärmen um nichts* (publiée pour la première fois en 1832), la description suivante : 'Draußen aber ging der herrlichste Sommermorgen funkelnd an allen Fenstern des Palastes vorüber, alle Vögel sangen in der schönen Einsamkeit, während von fern aus den Tälern die Morgenglocken über den Garten heraufklangen.' (in : *ibid.*, p. 663).

⁷⁵⁹ 235 C'est le cas notamment dans ce passage de la nouvelle *Das Marmorbild* : 'Florio aber stand auf, sein Herz war zu voll und tief bewegt, er trat ans offene Fenster. Da rauschten die Bäume, hin und her schlug eine Nachtigall, in der Ferne blitzte es zuweilen. Über den stillen Garten weg zog immerfort der Gesang wie ein klarer kühler Strom, aus dem die alten Jugendträume herauftauchten.' (in : op. cit., p. 556).

aliénante de l'individu au sein d'une nature soudain menaçante, ainsi que celui de la perte, puis de la reconquête, au terme d'un parcours initiatique, d'une identité personnelle...

Ce premier roman de Eichendorff a souvent été l'objet de critiques sévères, en raison notamment de son manque de cohésion formelle⁷⁶⁰. Néanmoins, ce défaut d'unité, dû essentiellement à la simple juxtaposition de multiples épisodes, est corrigé par la division du roman en trois parties ou 'livres' successifs. Au récit de l'errance du comte Friedrich dans le premier livre succèdent tout d'abord celui de son bref séjour dans la Résidence du prince héritier, puis, dans le troisième et dernier livre, celui de sa participation à une guerre de libération menée par des montagnards insurgés⁷⁶¹. L'échec de cet engagement politique conduira finalement le comte Friedrich, privé de ses biens, à se retirer dans un monastère.

Ces trois épisodes, qui se succèdent comme autant d'étapes nécessaires à l'évolution du personnage, à la faveur d'expériences tour à tour personnelles, politiques et religieuses, confèrent au roman l'unité narrative qui semblait lui faire défaut. L'impression plutôt négative que l'on peut ressentir à la première lecture du roman s'atténue ainsi à mesure que se dessine plus clairement le parcours, jalonné d'épreuves, du personnage principal. Eichendorff semble reprendre ici une composition propre au 'roman de formation' (*Bildungsroman*), dont le *Wilhelm Meister* de Goethe serait le paradigme, ainsi qu'au 'roman d'artiste' romantique (*Künstlerroman*), tel que l'ont conçu notamment Tieck (*Franz Sternbalds Wanderungen [...]*), Brentano (*Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter [...]*) ou bien encore Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*).

Toutefois, la fin du roman de Eichendorff démontre dans quelle mesure l'auteur s'est également écarté de ces modèles. En effet, contrairement aux traditionnels 'romans d'artiste' romantiques, le récit se présente sous une forme achevée et non fragmentaire. En préférant en fin de compte la 'croix' à 'l'épée'⁷⁶², Friedrich met un terme à ses aventures et opte pour une retraite monastique :

Friedrich hatte nichts mehr davon bemerkt. Beruhigt und glücklich war er in den stillen Klostergarten hinausgetreten. Da sah er noch, wie von der einen Seite Faber zwischen Strömen, Weinbergen und blühenden Gärten in das blitzende, buntbewegte Leben hinauszog, von der andern Seite sah er Leontins Schiff mit seinem weißen Segel auf der fernsten Höhe des Meeres zwischen Himmel und Wasser verschwinden. Die Sonne ging eben prächtig auf. (Livre 3, chap. 24, p. 292)

Dans ce tableau final⁷⁶³, la position de Friedrich est clairement opposée à celle de ses

⁷⁶⁰ 236 Cf. par exemple R. Huch (*Ausbreitung und Verfall der Romantik*, Leipzig 1902) et W. Killy ('Der Roman als romantisches Buch. Über Eichendorffs 'Ahnung und Gegenwart' ', in : W. K., *Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts*, Munich 1963, p. 36-58).

⁷⁶¹ 237 Eichendorff s'est ici inspiré d'un épisode de l'histoire du Tyrol, province qui, en 1809, sous la direction de Andreas Hofer, s'est insurgée contre la Bavière alliée à Napoléon.

⁷⁶² 238 'Und in dieser Gesinnung bleibe ich in Deutschland und wähle mir das Kreuz zum Schwerte.' (J. von Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, in : *Werke*, op. cit., vol. 2, Livre 3, chap. 24, p. 286).

camarades. Tandis que Faber, poète épicurien, se laisse emporter dans le tourbillon de la vie ('in das blitzende, buntbewegte Leben hinauszog') et que Leontin, éternel aventurier, poursuit sa quête d'idéal au-delà des mers, Friedrich, poète contemplatif, se retire dans cet espace étroitement circonscrit qu'est le cloître.

De plus, la formule qui vient clore le récit ('Die Sonne ging eben prächtig auf') est identique à celle qui ouvre le premier chapitre⁷⁶⁴. C'est essentiellement par cette structure circulaire, que nous retrouvons par ailleurs dans le poème 'Sehnsucht'⁷⁶⁵, que le roman d'Eichendorff se distingue du 'roman de formation' traditionnel. Cette boucle que forme le récit, une image qu'emploie également le narrateur pour qualifier le parcours de Friedrich⁷⁶⁶, est tout à fait significative de la position dans laquelle se trouve le héros à l'issue de son voyage. Le désir de se défaire du 'manteau de pèlerin' pour revêtir 'l'armure' d'un 'combattant au service de Dieu'⁷⁶⁷ est en effet pressenti dès le début du roman⁷⁶⁸. Ainsi, la 'formation' de Friedrich s'apparente plus à une prise de conscience progressive qu'à une véritable évolution, au terme de laquelle le personnage parviendrait à découvrir son identité. Les trois étapes distinguées précédemment contribuent essentiellement à affermir, et non à découvrir, une vocation qui ne demandait qu'à être éprouvée au contact du vaste monde.

Les différentes études dont nous disposons actuellement et qui traitent de la représentation du paysage chez Eichendorff soulignent fréquemment l'uniformité de ses descriptions, qui ne reposent que sur un nombre limité de formes et de motifs⁷⁶⁹. Or, il convient là encore de nuancer ce jugement, en signalant notamment que le roman *Ahnung und Gegenwart*, tout comme celui de W. Heinse, *Ardinghello*, que nous avons évoqué plus haut, présente plusieurs types de paysages, diversement enchâssés dans le récit. Des paysages 'réels' alternent avec des représentations qui ne déterminent plus directement le théâtre de l'action et qui se présentent comme des paysages 'au second degré', selon la formule que nous avons proposée plus haut. Nous reviendrons plus loin

⁷⁶³ 239 Nous reviendrons plus loin sur l'ordonnance symbolique de ce paysage. Cf. infra p. 252.

⁷⁶⁴ 240 'Die Sonne war eben prächtig aufgegangen, da fuhr ein Schiff zwischen den grünen Bergen und Wäldern auf der Donau herunter.', in : J. v. Eichendorff, op. cit., Livre 1, chap. 1, p. 7.

⁷⁶⁵ 241 J. v. Eichendorff, 'Sehnsucht', in : *Werke*, op. cit., vol. 1, p. 66. La formule 'in der prächtigen Sommernacht', présente à la fin de la première strophe, est en effet reprise par le dernier vers du poème. Cette composition circulaire permet ici de souligner le caractère infini de cette 'nostalgie' qui, en fin de compte, n'a pas d'autre objet qu'elle-même. Il n'en va pas de même dans le roman *Ahnung und Gegenwart*, puisque le choix d'une existence monastique étouffe définitivement toute nostalgie des lointains.

⁷⁶⁶ 242 'Jetzt stand er an demselben Orte, wo er begonnen, wie nach einem mühsam beschriebenen Zirkel, frühzeitig an dem andern, ernstern und stillern Ende seiner Reise [...].', in : op. cit., Livre 3, chap. 20, p. 216.

⁷⁶⁷ 243 'Er hatte endlich den phantastischen, tausendfarbigen Pilgermantel abgeworfen, und stand nun in blanker Rüstung als Kämpfer Gottes gleisam an der Grenze zweier Welten.', in : ibid., Livre 3, chap. 24, p. 274.

⁷⁶⁸ 244 Le premier paysage décrit dans le roman, dès le début du premier chapitre, est caractérisé par la présence d'une 'croix' située sur un rocher. Nous reviendrons plus loin sur la fonction de cet élément dans ce passage.

sur la longue description qui ouvre le roman et qui est représentative d'un type de paysage 'au premier degré'⁷⁷⁰. Quant à la seconde catégorie, il s'agit tout d'abord de paysages oniriques, qui sont souvent mis au service de la caractérisation des personnages. Par exemple, l'antagonisme entre les aspirations de Friedrich et celles de son frère aîné Rudolf se traduit, dans un rêve que faisait souvent Friedrich lorsqu'il était enfant, par une opposition très nette entre un massif aux formes inquiétantes et une plaine harmonieuse :

Um diese Zeit hatte ich mehrere Male sehr schwere und furchtbare Träume. Ich sah nämlich immer meinen Bruder Rudolf in einer Rüstung [...] durch ein Meer von durcheinander wogenden, ungeheuren Wolken schreiten, wobei er sich mit einem langen Schwerte rechts und links Bahn zu hauen schien. [...] Während ich mich nun mit den Augen so recht in den Wolkenzug vertiefte, bemerkte ich mit Verwunderung, daß es eigentlich keine Wolken waren, sondern sich alles nach und nach in ein langes, dunkles, seltsam geformtes Gebirge verwandelte, vor dem mir schauderte, und ich konnte gar nicht begreifen, wie sich Rudolf dort so allein nicht fürchtete. Seitwärts von dem Gebirge sah ich eine weite Landschaft, deren unbeschreibliche Schönheit und wunderbaren Farbenschimmer ich niemals vergessen habe. Ein großer Strom ging mitten hindurch bis eine unabsehbare, duftige Ferne, wo er sich mit Gesang zu verlieren schien. [...] Unterdes sah ich, daß das Gebirge anfing, sich wundersam zu regen; die Bäume streckten lange Arme aus, die sich wie Schlangen ineinander schlungen, die Felsen dehnten sich zu ungeheuren Drachengestalten aus, andere zogen Gesichter mit langen Nasen, die ganze wunderschöne Gegend überzog und verdeckte dabei ein qualmender Nebel. (Livre 1, chap. 5, p. 47)

Tandis que Rudolf, sorte de Don Quichotte moderne, se perd dans une 'mer de nuages' qui se mue finalement en une montagne maléfique, Friedrich, ce 'chevalier' qui saura frayer la voie du salut⁷⁷¹, pressent la menace qui pèse sur un monde encore intact.

Aux paysages oniriques⁷⁷² viennent également s'ajouter des représentations poétiques de la nature, offertes par les nombreux chants et poèmes qui viennent ponctuer le récit⁷⁷³, ainsi qu'une représentation théâtrale, sous la forme d'un tableau vivant ayant pour toile de fond un paysage crépusculaire⁷⁷⁴.

⁷⁶⁹ 245 Cf. notamment l'étude de R. Ibel (*Weltschau deutscher Dichter*, Hambourg 1948), W. Kohlschmidt ('Die symbolische Formelhaftigkeit von Eichendorffs Prosastil', in : *Form und Innerlichkeit*, Bern 1955, p. 177-209), O. Seidlin ('Eichendorffs symbolische Landschaft', in : *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung mit einer Bibliographie*, éd. par Paul Stöcklein, Darmstadt 1966, p. 218-241) et R. Alewyn ('Eine Landschaft Eichendorffs', in : *ibid.*, p. 19-43). R. Ibel affirme par exemple : 'Die Elemente seiner Dichtung, der Spielraum der Bilder und Situationen sind sehr begrenzt. Wer eine Erzählung kennt, kennt sie fast alle.' (p. 106). Le jugement de R. Alewyn, même s'il est plus tempéré, repose sur un constat identique : 'Je weiter man umschaut, desto mehr entdeckt man, daß Eichendorffs Landschaften nur aus wechselnden Kombinationen einer beschränkten Zahl von Elementen bestehen, kurz, daß sie nichts darstellen als die Abwandlung einer einzigen Urlandschaft, die den Hintergrund seiner Erzählung bildet und in ihnen ständig gegenwärtig ist wie eine leise Musik.' (p. 22).

⁷⁷⁰ 246 Cf. *infra* p. 253. Eichendorff a nourri cette description de ses propres souvenirs d'un voyage effectué sur le Danube en compagnie de son frère Wilhelm au printemps 1808. Il a exploité également ces éléments autobiographiques dans le roman *Dichter und ihre Gesellen* (op. cit.), où l'on retrouve, précisément au chapitre 22, une description analogue à celle que nous nous proposons d'analyser plus loin.

Nous ne pouvons toutefois nier que l'oeuvre de Eichendorff contienne certains stéréotypes. L'analyse que nous nous proposons de mener ici suffirait à le démontrer, tant la récurrence du motif de la fenêtre dans le roman *Ahnung und Gegenwart* est frappante⁷⁷⁵.

L'invitation de Leontin, compagnon de voyage de Friedrich, à ouvrir à la fois 'les fenêtres, le coeur et les yeux'⁷⁷⁶ témoigne à elle seule de la prégnance de ce motif directement associé dans cette formule à valeur absolue aux deux moteurs de la perception du paysage, la vue et le sentiment. Disons que la contemplation du paysage chez Eichendorff semble nécessiter un 'cadre', une croisée, qui offre au regard du spectateur un morceau de nature précisément circonscrit. Ainsi, avant d'analyser la fonction de ce motif récurrent dans le roman, nous rappellerons dans un premier temps que la fenêtre est avant tout cet artifice qui, en littérature, permet de satisfaire à la première exigence du paysage tel que nous l'avons défini : la mise en perspective d'un fragment du monde sensible.

4. 3. 1. La fenêtre comme équivalent sémantique du 'cadre' pictural

Le recours au motif de la fenêtre n'est pas propre à la littérature du début du XIXe siècle. B. H. Brockes par exemple, soucieux de dominer le vertige causé par le spectacle d'étendues infinies, avait déjà exploité ce procédé, comme nous l'avons vu, dans des poèmes tels que 'Das Thürmchen zu Ritzebüttel' ou 'Die Reise'⁷⁷⁷. Le découpage que

⁷⁷¹ 247 C'est ainsi que Rosa le voit en rêve : 'Wie wir so fortgingen, schien es mir, als würde Friedrich selbst nach und nach immer größer. Er war still und seine Mienen veränderten sich seltsam, so daß ich mich vor ihm fürchtete. Er hatte ein langes, blankes Schwert in der Hand, mit dem er vor uns her den Weg aushaute; so oft er es schwang, warf es einen weitblitzenden Schein über den Himmel und über die Gegend unten.' in : op. cit., Livre 2, chap. 17, p. 189.

⁷⁷² 248 Cf. également le rêve prémonitoire de Friedrich (Livre 1, chap. 14, p. 158-159), qui contribue à l'intégration épique des événements marquants de son existence. Nous reviendrons plus loin sur le caractère 'allégorique' de ce paysage. Cf. infra p. 255. 249 Faute de pouvoir citer ici tous les poèmes concernés, nous signalerons simplement que ces représentations poétiques de la nature reprennent le plus souvent des éléments propres au *locus amoenus* traditionnel, comme par exemple dans ce passage d'un long poème composé par la comtesse Romana : '[...] Und wo ihre Augen gingen: Quellen aus der Grüne sprangen, Berg und Wald verzaubert standen, Tausend Vögel schwirrend sangen. Golden blitzt es überm Grunde, Seltne Farben irrend schweifen, Wie zu lang entbehrtem Feste Will die Erde sich bereiten. [...]' (in : op. cit., Livre 2, chap. 12, p. 132-133).

⁷⁷³ 250 Pour l'analyse de ce passage, cf. infra p. 256.

⁷⁷⁴ 251 Nous avons en effet relevé plus de cinquante occurrences de ce motif dans le roman.

⁷⁷⁵

⁷⁷⁶ 252 '[...] Ringsum viel Schlösser schimmernd stehn, So silbern geht der Ströme Lauf, Hoch, weit rings Lerchenlieder wehn, Schließ Fenster, Herz und Äuglein auf!' (in : op. cit., Livre 1, chap. 3., p. 25). 253 Cf. supra : 2. 2. 2., p. 82 sq.

⁷⁷⁷

permet d'opérer la fenêtre se prête en effet au mode de perception visuel qu'a préconisé Brockes dans son poème 'Bewährtes Mittel für die Augen'.

C'est à ce principe d'une 'vue-cadre' (*Rahmenschau*), parant à toute dispersion du regard, que semblent encore obéir certaines descriptions de paysage dans le roman *Ahnung und Gegenwart*. Par exemple, lorsque Friedrich parvient au sommet d'une montagne escarpée, il se retire dans une 'maisonnette' de plaisance afin de percevoir 'de tous côtés', par les fenêtres 'grand ouvertes', le paysage :

Noch angenehmer wurde er überrascht, als er endlich den Gipfel erreichte. Da war ein weiter, schöner und kühler Rasenplatz. [...] Friedrich ließ sich sein Mittagsmahl ganz allein in einem Sommerhäuschen bereiten, das am Abhange des Berges stand. Er machte alle Fenster weit auf, so daß die Luft überall durchstrich, und er von allen Seiten die Landschaft und den blauen Himmel sah. (Livre 1, chap. 2, p. 14)

La contemplation simultanée des différentes parties du paysage, chacune étant sertie dans l'embrasement des fenêtres, rappelle celle qui, dans le roman de Goethe *Die Wahlverwandtschaften* (1809), s'offrait à Eduard dans la hutte de mousse aménagée par son épouse⁷⁷⁸. Parce qu'elle est ce 'cadre' dans lequel vient s'inscrire un fragment de nature, la fenêtre contribue pour une large part à la mise en perspective du paysage littéraire, comme nous l'avons relevé au cours de notre analyse théorique initiale⁷⁷⁹.

En outre, la délimitation d'un 'cadre' enchâssant le paysage contemplé contraint le spectateur non seulement à adopter un point de vue fixe, mais encore à contempler ce morceau de réel comme s'il s'agissait d'un tableau. En d'autres termes, la mise en perspective opérée par la fenêtre se double d'une esthétisation du paysage qui, une fois 'encadré', se donne à voir comme un spectacle. La fenêtre rehausse ainsi, tel un écran, les qualités plastiques du paysage, ainsi que le relève d'ailleurs l'ami du héros, Leontin, lorsqu'il découvre, de sa fenêtre, une 'vue mystérieuse' :

Das Schlafzimmer der beiden Gäste war sehr nett und sauber zubereitet, die Fenster gingen auf den Garten hinaus. Eine geheimnisvolle Aussicht eröffnete sich dort über den Garten weg in ein weites Tal, das in stiller, nächtlicher Runde vor ihnen lag. In einiger Ferne schien ein Strom zu gehen, Nachtigallen schlugen überall aus den Tälern herauf. Das muß hier eine schöne Gegend sein, sagte Leontin, indem er sich zum Fenster hinauslehnte. (Livre 1, chap. 7, p. 69)

Le geste du spectateur qui s'accoude à la fenêtre vient souligner ici l'appréciation esthétique.

⁷⁷⁸ 254 Cf. supra : 1. 1. 3., p. 29. 255 Nous renvoyons aux réflexions que nous avons développées dans la première partie de notre étude, notamment sur la mise en scène du paysage littéraire (cf. supra : 1. 2. 2., p. 38 sq.). Rappelons simplement qu'en littérature, l'utilisation du motif de la fenêtre (son ouverture, puis sa fermeture) permet également de ménager l'intégration narrative de la description, digression plus ou moins longue qui interromp le cours du récit.

⁷⁷⁹ 256 Nous reprenons ici l'expression de P. Hamon ([...] le fait que la description n'ait pas à première vue de statut générique et sémantique particulier [...], qu'elle provoque un effet d'emboîtement – texte dans le texte –, impliquera peut-être que la description, plus que toute autre unité discursive, ait à se désigner elle-même comme telle [...].', in : *Introduction à l'analyse du descriptif*, op. cit., p. 169).

Ainsi, la fenêtre se distingue des *topoi* introductifs traditionnels, tels que l'ouverture d'une porte, l'entrée d'un personnage dans un nouvel espace, ou l'ascension d'un lieu élevé, dans la mesure où elle redouble, par le 'cadre' qu'elle instaure, l'effet 'd'emboîtement'⁷⁸⁰ que génère toute description.

Par ailleurs, la récurrence de la formule 'er stellte sich ans Fenster' et de ses variantes dans le roman de Eichendorff nous indique que l'utilisation 'hypertrophiée' du motif de la fenêtre n'est pas l'apanage des adeptes du naturalisme, ainsi que l'affirme P. Hamon. En réalité, l'absence fréquente d'une démarcation 'clausurale' (fermeture de la fenêtre) dans le roman *Ahnung und Gegenwart*, jointe à un élargissement du champ visuel du spectateur, nous inciterait plutôt à réduire la fonction de ce motif à celle d'un simple artifice rhétorique, qui ne serait pas même destiné à renforcer le caractère 'réaliste' de la description. Reprenons par exemple ce passage du roman, dans lequel Friedrich aperçoit par les fenêtres d'un pavillon de campagne un paysage panoramique. L'indication rapide de la position du spectateur ('Er machte alle Fenster weit auf, so daß [...] er von allen Seiten die Landschaft [...] sah') fait place à une brève description, 'embrayée' par la formule 'Dann stellte er sich ans Fenster' :

Dann stellte er sich ans Fenster. Man sah von dort weit in das Gebirge. Ein Strom ging in der Tiefe, an welchem eine hellglänzende Landstraße hinabließ. Die heißen Sonnenstrahlen schillerten über dem Tale, die ganze Gegend lag unten in schwüler Ruhe. Draußen vor der offenen Tür spielte und sang der Harfenist immerfort. Friedrich sah den Wolken nach, die nach jenen Gegenden hinaussegelten, die er selber auch bald begrüßen sollte. O Leben und Reisen, wie bist du schön! rief er freudig, zog dann seinen Diamant vom Finger und zeichnete den Namen Rosa in die Fensterscheibe. (Livre 1, chap. 2, p. 14)

Loin de donner lieu à une description précise des différents éléments composant ces vues encadrées, l'ouverture de la fenêtre permet au spectateur de découvrir un paysage étendu, aux contours estompés. L'indétermination de cette représentation est engendrée par la conjonction d'indéfinis ('man sah', 'ein Strom', 'eine [...] Landstraße') et de pluriels génériques ('die heißen Sonnenstrahlen', 'den Wolken', 'jenen Gegenden'), rarement accompagnés d'adjectifs. La luminosité particulière du paysage ('hellglänzende Landstraße', 'die heißen Sonnenstrahlen schillerten') est ici privilégiée au détriment des formes et des couleurs.

De plus, la présence du cadre de la fenêtre, dont la fonction première est de circonscrire précisément un fragment de nature, n'exclut nullement une dilatation du regard, porté tout d'abord au loin ('man sah von dort weit in das Gebirge'), puis en hauteur ('Friedrich sah den Wolken nach'). En d'autres termes, le cadre ne semble être posé que pour être ensuite débordé par le regard du spectateur, ainsi que l'indique très clairement la formule 'die ganze Gegend'. La description s'achève ainsi non par une démarcation 'clausurale' (indication d'un changement de posture par exemple), mais par l'exclamation du spectateur ('O Leben und Reisen, wie bist du schön!'), qui inscrit 'dans' la vitre ('in die Fensterscheibe') le nom de sa bien-aimée. Cette prise de possession sentimentale, particulièrement soulignée par la préposition 'in', indique que la fenêtre cesse ici de jouer le rôle d'une 'grille optique', selon l'expression employée par P. Hamon⁷⁸¹, pour devenir le

780

support d'un état d'âme.

Cette extension du champ visuel, au-delà des limites imposées par le cadre de la fenêtre, n'est pas un procédé isolé dans l'oeuvre de Eichendorff. Nous le retrouvons non seulement très fréquemment dans le roman *Ahnung und Gegenwart*, mais également dans ses nouvelles, comme, par exemple, dans ce passage du récit *Das Marmorbild* :

Er sprang von seinem Bett und öffnete das Fenster. Das Haus lag am Ausgange der Stadt, er übersah einen weiten stillen Kreis von Hügeln, Gärten und Tälern, vom Monde klar beschienen. Auch da draußen war es überall in den Bäumen und Strömen noch wie im Verhallen und Nachhallen der vergangenen Lust, als sänge die ganze Gegend leise, gleich den Sirenen, die er im Schlummer gehört⁷⁸².

Le signal qui permet d'introduire la description, l'ouverture de la fenêtre, est ici explicitement formulé. Néanmoins, nous pouvons constater, une nouvelle fois, que cette démarcation initiale est purement factice, puisqu'elle ne ménage aucunement, comme le confirme l'absence de tout repérage déictique, la mise en perspective du panorama contemplé. La dilatation du champ visuel est accentuée par l'effacement des plans intermédiaires. Le regard du spectateur semble ainsi directement happé par la chaîne de 'collines', de 'jardins' et de 'vallées' qui vient ceindre l'horizon. L'effacement de la démarcation 'clausurale' (fermeture de la fenêtre) invite à une rêverie infinie, véhiculée par les composantes musicales (le bruissement des 'arbres' et des 'cours d'eau') de ce paysage.

Ces premières réflexions sur la fonction du motif de la fenêtre chez Eichendorff mènent donc à un paradoxe apparent : la représentation du paysage semble en effet répondre au besoin de circonscrire et de sertir un fragment de nature à l'aide d'un 'cadre' qui, pourtant, dès lors qu'il est posé, tend à être débordé par le regard du spectateur. Ainsi, avant de pousser plus loin notre analyse, nous devons tenter de résoudre ce paradoxe, en faisant appel à la conception romantique de l'oeuvre d'art, telle qu'elle apparaît notamment dans les écrits philosophiques et esthétiques de F. W. J. Schelling.

4. 3. 2. 'sans limitation, l'infini ne saurait apparaître'

Le problème que soulève l'utilisation du motif de la fenêtre dans des textes descriptifs et qui tient à la difficulté de concilier la limitation imposée par un 'cadre' et l'attraction visuelle émanant des lointains nous incite à exposer, ne serait-ce que rapidement, les réflexions de Schelling, proche de l'esthétique du premier romantisme, sur la nature de l'oeuvre d'art. Dans la seconde partie de son ouvrage *System des transzendentalen Idealismus* (1800), Schelling se propose de définir l'essence du 'produit' artistique⁷⁸³. Ce dernier se distingue tout d'abord par sa capacité de refléter 'l'identité' du conscient et de

⁷⁸¹ 257 Ibid., p. 193. Ces 'grilles optiques', 'centrées sur un observateur', permettent de structurer la perception du paysage, qui, comme le rappelle P. Hamon, 'est non seulement décor, mais 'cadastre' : 'Une porte ou une fenêtre, par exemple, sont non seulement des 'cadres', mais des 'croisées', la vision déclenche une division [...], le contemplateur découpe l'objet contemplé en un *templum*, selon une grille qui en ventilerait les parties [...]'.

⁷⁸² 258 J. v. Eichendorff, *Das Marmorbild*, in : *op. cit.*, p. 535.

⁷⁸⁴. C'est sur cette faculté synthétique, permettant d'allier la 'nature' à la 'liberté', que repose le véritable caractère de l'oeuvre d'art, définie comme une 'infinitude inconsciente' :

Der Grundcharakter des Kunstwerks ist also eine bewußtlose Unendlichkeit [Synthesis von Natur und Freiheit]. Der Künstler scheint in seinem Werk außer dem, was er mit offener Absicht hinein gelegt hat, instinktmäßig gleichsam eine Unendlichkeit dargestellt zu haben, welche ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist⁷⁸⁵.

En des termes qui rappellent ceux qu'emploie Schiller dans ses écrits esthétiques, notamment dans son essai *Über Matthissons Gedichte* (1794)⁷⁸⁶, Schelling conçoit la création artistique comme un jeu entre l'infinie liberté de l'artiste et la nécessité inhérente à toute reproduction objective de la nature. Ainsi, la beauté d'une oeuvre d'art se mesure à sa capacité de représenter, sous une forme 'finie', un 'infini' :

Jede ästhetische Produktion geht aus von einer an sich unendlichen Trennung der beiden Thätigkeiten [der bewußten und der bewußtlosen], welche in jedem freien Produciren getrennt sind. Da nun aber diese beiden Thätigkeiten im Produkt als vereinigt dargestellt werden sollen, so wird durch dasselbe ein Unendliches endlich dargestellt. Aber das Unendliche endlich dargestellt ist Schönheit⁷⁸⁷.

Ce que la philosophie n'est pas à même de représenter 'extérieurement', à savoir cette 'identité' du conscient et de l'inconscient, l'oeuvre d'art l'objective, en inscrivant en quelque sorte cet 'infini' dans une représentation nécessairement limitée⁷⁸⁸.

Par conséquent, l'essence même de l'art réside selon Schelling en une médiation possible entre le fini et l'infini, entre le réel et l'idéal. L'oeuvre d'art est cette 'ouverture' qui donne accès à ce 'monde de l'imagination' ('Phantasiewelt') idéal, et qui ne trouve dans le monde 'réel' qu'un reflet imparfait :

⁷⁸³ 259 F. W. J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, in : *Schellings Werke*, éd. par M. Schröter, Munich 1927, vol. 2 (*Schriften zur Naturphilosophie 1799-1801*). Cf. § 2, p. 619 sq.

⁷⁸⁴ 260 'Das Kunstwerk reflektirt uns die Identität der bewußten und der bewußtlosen Thätigkeit.', in : *ibid.*, p. 619.

⁷⁸⁵ 261 *ibid.*

⁷⁸⁶ 262 Cf. *supra* : 1. 1. 3., p. 30 sq.

⁷⁸⁷ 263 F. W. J. Schelling, *op. cit.*, p. 620.

⁷⁸⁸ 264 'Wenn die ästhetische Anschauung nur die objektiv gewordene transzendente [intellektuelle] ist, so versteht sich von selbst, daß die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philosophie sey, welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produciren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten.', in : *ibid.*, p. 627-628. Schelling reprend cette même idée dans ses *Aphorismes* : 'Das Endliche nur aufgelöst im Unendlichen zu sehen, ist der Geist der Wissenschaft: das Unendliche in der ganzen Begreiflichkeit des Endlichen in diesem zu schauen, ist der Geist der Kunst.' (in : F. W. J. Schelling, *Aphorismen zur Einleitung in die Naturphilosophie* (1805-1806), in : *Schellings Werke*, *op. cit.*, vol. 4, p. 76).

Jedes herrliche Gemälde entsteht dadurch gleichsam, daß die unsichtbare Scheidewand aufgehoben wird, welche die wirkliche und idealische Welt trennt, und ist nur die Oeffnung, durch welche jene Gestalten und Gegenden der Phantasiewelt, welche durch die wirkliche nur unvollkommen hindurchschimmert, völlig hervortreten. Die Natur ist dem Künstler nicht mehr, als sie dem Philosophen ist, nämlich nur die unter beständigen Einschränkungen erscheinende idealische Welt, oder nur der unvollkommene Widerschein einer Welt, die nicht außer ihm, sondern in ihm existiert⁷⁸⁹.

L'art est cet 'organon', pour reprendre le terme de Schelling, qui permet au 'monde des idées' de se révéler sous une forme extérieure.

Nous retiendrons dans un premier temps cette idée selon laquelle l'oeuvre d'art est une 'ouverture' ('Oeffnung') sur l'imaginaire, car c'est précisément sur ce point que les réflexions esthétiques de Schelling rejoignent celles que nous inspire, dans un premier temps, l'utilisation du motif de la fenêtre chez Eichendorff. En effet, de même que Schelling affirme que, 'sans limitation, l'infini ne saurait apparaître'⁷⁹⁰, Eichendorff semble subordonner la représentation du lointain à la présence d'un 'cadre' qui autorise un double enchâssement, celui de la description dans le récit et celui du paysage dans un écran.

Nous soulignerons ensuite l'étroite correspondance qu'établit ici Schelling, conformément aux idées qu'il développe par ailleurs dans ses écrits philosophiques⁷⁹¹, entre la nature, dotée d'une 'force originelle sacrée et éternellement créatrice'⁷⁹², et le moi. Toute représentation de la nature, qu'elle soit picturale ou littéraire, est en quelque sorte réflexive, puisqu'elle renvoie à l'individu, ne serait-ce qu'imparfaitement, son propre reflet. La conception de la nature que développe Eichendorff dans ses romans et nouvelles témoigne également de cette même réflexivité. Ainsi, au jugement quelque peu ironique que porte Leontin sur le choix d'une existence 'poétique', uniquement consacrée au voyage et aux Muses, Friedrich oppose la vertu magique du sentiment, propre à transfigurer le monde :

Du solltest nicht so reden, entgegnete Friedrich. Wenn wir von einer innern Freudigkeit erfüllt sind, welche, wie die Morgensonne, die Welt überscheint und alle Begebenheiten, Verhältnisse und Kreaturen zur eigentümlichen Bedeutung

⁷⁸⁹ 265 *Ibid.* (terme souligné par nous).

⁷⁹⁰ 266 '[...] denn ohne Begrenzung könnte das Grenzenlose nicht erscheinen [...]' (F. W. J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur (Rede zum Namensfest des Königs)* (1807), in : *Schellings Werke*, op. cit., vol. 3 (*Zur Philosophie der Kunst 1803-1817*), p. 410.

⁷⁹¹ 267 Cf. notamment : *Philosophie der Kunst. Besonderer Teil et Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur*, in : *Schellings Werke*, op. cit., vol. 3, p. 134 sq. et 388 sq.

⁷⁹² 268 'Ist [die Natur] doch dem einen nichts mehr als das todte Aggregat einer unbestimmbaren Menge von Gegenständen, oder der Raum, in den er sich die Dinge wie ein Behältnis gestellt denkt; [...] dem begeisterten Forscher allein die heilige, ewig schaffende Urkraft der Welt, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werkhätig hervorbringt.', in : *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur*, op. cit., p. 393.

erhebt, so ist dieses freudige Licht vielmehr die wahre göttliche Gnade, in der allein alle Tugenden und großen Gedanken gedeihen, und die Welt ist wirklich so bedeutsam, jung und schön, wie sie unser Gemüt in sich selber anschaut. (Livre 1, chap. 5, p. 38)

C'est grâce à cette 'flamme' intérieure que le monde s'anime et prend son sens, pour finalement devenir le 'miroir sympathétique'⁷⁹³ de notre état d'âme.

Plus précisément, les quelques exemples que nous avons cités afin de mettre en évidence la fonction narrative du motif de la fenêtre chez Eichendorff ont montré que, faute d'une démarcation 'clausurale', les descriptions de paysage s'ouvrent fréquemment sur un monde plus 'intérieur', nourri de la nostalgie et de l'imagination du spectateur. Parfois même, comme dans ce passage du roman *Ahnung und Gegenwart*, la contemplation d'un paysage par la fenêtre se solde presque immédiatement, sans qu'aucun élément constitutif de ce morceau de nature ne soit réellement désigné, par une introspection :

Er lehnte sich zum Fenster hinaus und übersah die schöne, noch gar wohl bekannte Gegend, und sein ganzer damaliger Zustand wurde ihm dabei so deutlich, wie wenn man ein lange vergessenes, frühes Gedicht nach vielen Jahren wieder liest, wo alles vergangen ist, was einen zu dem Liede verführt. Wie anders war seitdem alles in ihm geworden! (Livre 3, chap. 20, p. 216)

L'interruption de l'action par cette brève pause contemplative, amorcée par l'expression 'er lehnte sich zum Fenster hinaus', semble engendrer presque mécaniquement la résurgence du passé, sous la forme 'd'un regard en arrière' qui, comme nous le verrons par la suite⁷⁹⁴, se révélera salutaire.

Toutefois, les réflexions de Schelling sur la nature de l'oeuvre d'art ne nous permettent de résoudre que partiellement le paradoxe relevé au début de notre étude. Car si la fenêtre est effectivement une 'ouverture' qui permet de faire naître, dans un espace étroitement circonscrit, une rêverie infinie, elle marque également un seuil que le spectateur, figé dans une attitude hiératique, n'est pas autorisé à franchir. Le désir de s'abandonner à l'appel du lointain est délibérément contenu par cette mise à distance du paysage qu'opère la fenêtre.

C'est à l'analyse de cette ambivalence inhérente au 'mécanisme' même de la fenêtre que nous allons nous consacrer à présent. La frontière matérialisée par le 'cadre' n'est-elle qu'un 'démarcatif' descriptif, ainsi que l'affirme P. Hamon, et, par conséquent, qu'un obstacle factice à l'ouverture du regard ? À l'inverse, la récurrence de ce motif, que l'on aurait sitôt tendance à taxer de stéréotype, ne masquerait-elle pas chez Eichendorff une certaine réserve idéologique à l'égard d'une nature qui, jusqu'alors, était plutôt le lieu d'une fusion mystique ? C'est à ces questions que nous allons tenter maintenant d'apporter une réponse, en analysant plus précisément l'ordonnance des paysages

⁷⁹³ 269 Nous empruntons cette expression à G. Hoffmeister, éditeur du roman de Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, dans l'édition Reclam (Stuttgart 1984). Cf. postface p. 397. ⁷⁹⁴ Nous reviendrons plus loin sur cette introspection du personnage, et qui intervient à un moment crucial de son évolution. Cf. infra p. 249.

⁷⁹⁴

perçus par la fenêtre dans le roman de Eichendorff.

4. 3. 3. Une ouverture 'mesurée' sur le lointain

C'est en comparant l'usage de ce motif de la fenêtre en littérature à celui qu'en font les peintres, notamment au début du XIXe siècle, que nous parviendrons peut-être plus aisément à lever l'ambiguïté que nous venons de souligner. Nous trouvons en effet dans la peinture romantique allemande, tout particulièrement chez C. D. Friedrich, des représentations de paysages vus à travers une fenêtre⁷⁹⁵. Il ne s'agit pas ici d'analyser en détail la fonction de la fenêtre dans les tableaux de C. D. Friedrich, car tel n'est pas notre propos direct⁷⁹⁶. Nous constaterons simplement que ses vues enchâssées dans l'embrasement d'une fenêtre semblent répondre aux réflexions de Schelling sur la délimitation nécessaire à l'émergence de l'infini dans une oeuvre d'art. En effet, la position très basse de la ligne d'horizon, comme, par exemple, dans le tableau *Blick aus dem Atelier des Künstlers*, ainsi que la réduction des plans intermédiaires à quelques éléments stylisés (le mât d'un bateau, redoublant les verticales de la croisée, une haie clairsemée, un petit groupe de maisons et des collines dénudées s'étendant à l'horizon) soulignent l'ouverture du paysage à l'infini. Au lieu de ménager une transition entre l'espace clos de l'atelier et le fragment de nature, occupé dans les deux tiers du tableau par l'immensité du ciel, la fenêtre accentue ici, en jouant d'un contraste lumineux (la pénombre de la pièce s'opposant à la clarté du paysage), l'impression de vertige que suscite ce saut dans l'infini.

Cette composition singulière semble ainsi correspondre à cette absence de démarcation 'clausurale', conjuguée à l'indétermination du paysage, que nous avons relevée chez Eichendorff. Toutefois, une analyse plus approfondie de ses descriptions de paysages perçus par une fenêtre nous incite à corriger cette hypothèse. En effet, elles se caractérisent généralement par la présence d'un espace intermédiaire, délimité par deux 'pôles attractifs' : au premier plan, le 'cadre' de la fenêtre, en fonction duquel est déterminée la position de l'observateur, et, à l'horizon, l'ouverture sur le lointain. Ainsi que l'a très justement démontré R. Alewyn⁷⁹⁷, cet espace mitoyen est composé d'éléments qui, même s'ils restent généralement indéterminés, n'en sont pas moins des 'vecteurs' constitutifs d'un réseau de relations spatiales. Ce primat du mouvement sur les formes du paysage apparaît très nettement dans le passage suivant :

⁷⁹⁵ 271 Cf. en particulier : *Blick aus dem Atelier des Künstlers* (1805-1806, Vienne, Österreichische Galerie, cf. reproduction n°6) et *Die beiden Fenster im Atelier des Künstlers in Dresden* (1805-1806, Vienne, Neue Galerie in der Stallburg, cf. reproduction n°7). Ces deux représentations ont certainement servi d'études préalables au tableau *Frau am Fenster* (1822, Berlin, Nationalgalerie, cf. reproduction n°8). 272 Nous renvoyons ici à l'analyse circonstanciée de É. Décultot (*Le discours sur la peinture de paysage dans le romantisme allemand [...]*, op. cit., p. 406 sq. In : *Peindre le paysage [...]*, op. cit., p. 350 sq.).

⁷⁹⁶

⁷⁹⁷ 273 R. Alewyn, 'Eine Landschaft Eichendorffs', in : *Eichendorff heute*, éd. par P. Stöcklein, Darmstadt 1966, p. 19-43. Nous ne reprendrons que partiellement certains points de son analyse, qui porte sur un passage de la nouvelle *Viel Lärmen um nichts*, publiée pour la première fois en 1832 (in : J. v. Eichendorff, *Werke*, op. cit., vol. 2, p. 659 sq.).

Da immer noch niemand kam, stellte sich Friedrich an ein hohes Bogenfenster, aus dem man die prächtigste Aussicht auf das Tal und die Gebirge hatte. Noch niemals hatte er eine so üppige Natur gesehen. Mehrere Ströme blickten wie Silber hin und her aus dem Grunde, freundliche Landstraßen, von hohen Nußbäumen reich beschattet, zogen sich bis in die weiteste Ferne nach allen Richtungen hin, der Abend lag warm und schallend über der Gegend, weit über die Gärten und Hügel hin hörte man ringsum das Jauchzen der Winzer. (Livre 2, chap. 13, p. 149)

Le spectateur, posté au premier plan dans l'embrasement d'une 'fenêtre cintrée', remarque tout d'abord la luxuriance de la nature ('eine so üppige Natur'). L'espace qui s'étend au-delà du seuil que marque la fenêtre est comme saturé d'éléments qui, à défaut de qualités plastiques, le plus souvent gommées par l'emploi de pluriels indéfinis, présentent un réel dynamisme. Cette impulsion est traduite soit par une locution adverbiale ('hin und her'), soit par des circumpositions à sens directionnel ('nach allen Richtungen hin', 'weit über die Gärten und Hügel hin') qui accentuent le mouvement imprimé au paysage. Nous retrouvons ici une 'dynamique verbale'⁷⁹⁸ qui caractérisait déjà les descriptions de paysage dans la poésie du début du XVIIIe siècle. Cette 'dynamique' est encore intensifiée ici par le jeu des particules verbales, conjuguées, parfois indistinctement, aux circumpositions ('zogen sich [...] nach allen Richtungen hin' par exemple). Le regard du spectateur est ainsi amené progressivement vers l'horizon ('bis in die weiteste Ferne'), suivant un cheminement qui évoque plus les compositions de peintres comme C. L. Kaaz⁷⁹⁹ que celles de C. D. Friedrich.

La 'dématérialisation' du paysage, ramené à ses composantes lumineuses ('blickten wie Silber') et sonores ('schallend', 'das Jauchzen der Winzer'), est compensée dans ce passage par la création d'un espace tridimensionnel. Les nombreux pluriels ('mehrere Ströme', 'freundliche Landstraßen', 'von hohen Nußbäumen reich beschattet', 'Gärten und Hügel'), joints aux diverses prépositions spatiales, tout comme l'adjonction anthropomorphique d'un verbe de position tel que 'liegen' au substantif à valeur absolue 'der Abend' ('der Abend lag [...] über der Gegend'), qui prend ainsi une valeur plus spatiale que temporelle, confèrent au paysage une profondeur ('bis in die weiteste Ferne nach allen Richtungen hin') et une largeur ('ringsum') presque cosmique. À cette extension du paysage au-delà des limites imposées par le cadre de la fenêtre s'ajoute le gain d'une certaine hauteur, traduite là encore par le jeu des prépositions ('aus dem Grunde') et par la position, légèrement surélevée, du spectateur ('ein hohes Bogenfenster, aus dem man die prächtigste Aussicht auf das Tal und die Gebirge hatte'). C'est précisément grâce à cet espace mitoyen, véritable 'foyer' de relations spatiales, que le narrateur parvient à ouvrir le paysage sur le lointain, sans que le regard du spectateur ne

⁷⁹⁸ 274 Cf. supra : 2. 2. 3., p. 92 sq.

⁷⁹⁹ 275 Cf. notamment : *Aussicht aus einem Fenster der Villa des Malers Grassi nach dem Plauenschen Grunde bei Dresden*, 1807, Dortmund, Collection particulière, Cf. reproduction n°9. Nous renvoyons ici à l'analyse de É. Décultot (op. cit., p. 418 sq.), qui compare ce tableau de Kaaz, où les différents plans, reliés par une diagonale, se succèdent sans aucune rupture afin de mener graduellement vers le lointain, à celui de Friedrich *Blick aus dem Atelier des Künstlers*, qui, comme nous l'avons constaté, évite soigneusement toute transition du premier plan vers l'horizon.

se perde pour autant dans l'infini⁸⁰⁰. Cette ouverture de la représentation, processus qui reste néanmoins 'mesuré', est également soulignée, à la fin de ce passage, par la généralisation de la perspective narrative ('hörte man'). De même, l'introduction d'un élément social dans le paysage ('Winzer') instaure une autre forme de médiation entre le moi et le monde, même si cet élément est aussitôt idéalisé ('Jauchzen').

Cet exemple indique que l'utilisation du motif de la fenêtre, comme un seuil que le spectateur n'est autorisé à franchir que s'il s'adonne à une exploration 'mesurée', ne peut être considérée comme un simple *topos* démarcatif. La récurrence frappante de ce motif dans l'oeuvre de Eichendorff témoigne plutôt d'une conception particulière du rapport de l'individu à la nature, traduite très clairement, dans le roman *Ahnung und Gegenwart*, par l'expérience de Leontin :

An einem schwülen Nachmittage saß Leontin im Garten an dem Abhange, der in das Land hinausging. Kein Mensch war draußen, alle Vögel hielten sich im dichtesten Laube versteckt, es war so still und einsam auf den Gängen und in der ganzen Gegend umher, als ob die Natur ihren Atem an sich hielt. Er versuchte einzuschlummern. Aber wie über ihm die Gräser zwischen dem unaufhörlichen, einförmigen Gesumme der Bienen sich hin und wieder neigten, und rings am fernen Horizonte schwere Gewitterwolken gleich phantastischen Gebirgen mit großen, einsamen Seen und himmelhohen Felsenzacken die ganze Welt enge und immer enger einzuschließen schienen, preßte eine solche Bangigkeit sein Herz zusammen, daß er schnell wieder aufsprang. Er bestieg einen hohen, am Abhange stehenden Baum, in dessen schwankem Wipfel er sich in das schwüle Tal hinauswiegte, um nur die fürchterliche Stille in und um sich los zu werden.
(Livre 1, chap. 10, p. 97)

Le narrateur prend ici délibérément le contre-pied du panthéisme de Werther, tel qu'il apparaît dans la lettre du 10 mai, dont on retrouve pourtant ici certains accents, ne serait-ce que par la reprise d'une longue période, amorcée par la conjonction de subordination 'wie'. Toutefois, contrairement à celle que développe Werther, cette période n'aboutit en aucun cas à une fusion mystique. En effet, la perception d'une nature qui semble 'retenir son souffle', tant le silence, simplement rompu par le bourdonnement lancinant des insectes, est imposant, conduit Leontin, pris d'effroi, non pas à 'communier' avec le monde qui l'entoure, mais à s'en éloigner. Le plaisir que pouvait prendre Werther à se fondre dans la nature se mue ici en un sentiment d'épouvante, insufflé par la vision d'un paysage 'fantastique', aux formes menaçantes. Leontin tente alors de chasser l'angoisse qui l'étreint en se réfugiant au sommet d'un arbre élevé. Cette position symbolique permet de mesurer la distance qui sépare ici Leontin, oppressé par le 'silence effroyable' qui l'entoure et le gagne, de Werther, transporté par la vision d'une nature divinisée et 's'unissant' aux brins d'herbe.

Ce rejet d'une conception panthéiste de la nature peut expliquer le besoin qu'éprouve

⁸⁰⁰ 276 En se référant à un passage de la nouvelle de Eichendorff *Viel Lärmen um nichts*, R. Alewyn établit un constat identique : 'Hier wird nicht nur zwischen der Ferne und dem Hier ein Bogen geschlagen, und hier wird auch nicht nur die Bewegung verstärkt und ihre Richtung bestätigt, sondern damit wird auch die zwischen beiden Polen drohende Leere durch Zwischenglieder ausgefüllt, es wird zwischen dem Betrachter und der Ferne vermittelt und der Verwechslung der Ferne mit dem Unendlichen gesteuert' (in : op. cit., p. 39).

Eichendorff de maintenir une distance salutaire entre le spectateur et le paysage contemplé, en recourant notamment au motif de la fenêtre. La mésaventure de Leontin démontre également que la contemplation de la nature, loin d'être toujours propice à la communion, se solde parfois par une expérience douloureuse, à laquelle même Werther, comme nous l'avons vu, n'a su échapper. L'utilisation inverse du motif de la fenêtre chez Eichendorff, ouverte non plus sur l'extérieur, mais sur un espace clos, reflète parfaitement le désir de se préserver de toute 'invasion' brutale du sentiment de la nature. Dans le poème 'Die zwei Gesellen' par exemple, où l'utilisation du motif de la fenêtre comme délimitation d'un espace familier est implicite⁸⁰¹, le lieu dans lequel le spectateur est en quelque sorte retranché n'est pas nécessairement une représentation synecdotique du monde philistin. En effet, au 'bien-être' ('behaglich') que procure cette retraite dans un lieu clos et intime ('aus heimlichen Stübchen') est opposé le 'naufnage' de celui qui franchit définitivement le seuil de son univers familier :

[...]

Dem zweiten sangen und logen
Die tausend Stimmen im Grund,
Verlockend' Sirenen, und zogen
Ihn in der buhlenden Wogen
Farbig klingenden Schlund.
Und wie er auftaucht' vom Schlunde,
Da war er müde und alt,
Sein Schifflin das lag im Grunde,
So still war's rings in die Runde,
Und über die Wasser weht's kalt.

[...] ⁸⁰².

L'incapacité de résister à l'appel du lointain, incarné, notamment dans la nouvelle *Das Marmorbild*, par 'Dame Venus'⁸⁰³, mène à la perte de l'un des deux compagnons.

De même, dans le roman *Ahnung und Gegenwart*, les lieux clos, perçus 'de l'extérieur' par une fenêtre, comme par exemple lorsque Friedrich et Leontin, juchés au sommet d'un arbre, observent les couples qui, tour à tour, défilent devant les fenêtres d'une maison où l'on donne un bal⁸⁰⁴, ne sont pas forcément synonymes d'étroitesse et de sécurité bourgeoises. Ce sont aussi des havres de paix que Friedrich, exposé aux périls d'une existence itinérante, se plaît à contempler, comme l'indique le passage suivant :

⁸⁰¹ 277 'Es zogen zwei rüst'ge Gesellen Zum ersten Mal von Haus, So jubelnd recht in die hellen, Klingenden, singenden Wellen Des vollen Frühlings hinaus. [...] Der erste, der fand ein Liebchen, Die Schwieger kauft' Hof und Haus; Der wiegte gar bald ein Bübchen, Und sah aus heimlichen Stübchen Behaglich ins Feld hinaus. [...]' (J. v. Eichendorff, 'Die zwei Gesellen', in : *Werke*, op. cit., vol. 1, p. 90).

⁸⁰² 278 Ibid.

⁸⁰³ 279 'Was klingt mir so heiter Durch Busen und Sinn? Zu Wolken und weiter Wo trägt es mich hin? [...] Frau Venus, du Frohe, So klingend und weich, In Morgenrots Lohe Erblick'ich dein Reich Auf sonnigen Hügeln Wie ein Zauberring. – [...] [...]' (J. v. Eichendorff, *Das Marmorbild*, in : *Werke*, op. cit., vol. 2, p. 530-531).

Es war ihm von jeher eine eigene Freude, wenn er so abends durch die Gassen strich, in die untern erleuchteten Fenster hineinzublicken, wie da alles, während es draußen stob und stürmte, gemütlich um den warmen Ofen saß, oder an reinlich gedeckten Tischen schmauste, des Tages Arbeit und Mühen vergessend, wie eine bunte Galerie von Weihnachtsbildern. (Livre 2, chap. 14, p. 162)

La métaphore picturale ('wie eine bunte Galerie von Weihnachtsbildern') dénote une mise à distance de ces 'scènes colorées' par le regard du spectateur, qui apprécie les qualités esthétiques de ces dernières comme s'il s'agissait de tableaux.

Qu'elle ouvre sur un panorama 'mesuré' par le regard ou sur un espace clos, la fenêtre n'en est pas moins un seuil qui assigne au spectateur un rôle d'observateur extérieur. Elle confère au fragment de nature représenté, 'préservé' en quelque sorte d'une 'projection' spirituelle excessive de la part du spectateur, une autonomie esthétique. C'est ce que relève Friedrich, lorsqu'il découvre pour la première fois le jardin attenant au château de M. de A., père de Julie :

Wie wahr ist es [...] daß jede Gegend schon von Natur ihre eigentümliche Schönheit, ihre eigene Idee hat, die sich mit ihren Bächen, Bäumen und Bergen, wie mit abgebrochenen Worten, auszusprechen sucht. Wen diese einzelnen Laute rühren, der setzt mit wenigen Mitteln die ganze Rede zusammen. Und darin besteht doch eigentlich die ganze Kunst und Lust, daß wir uns mit dem Garten recht verstehn. (Livre 1, chap. 9, p. 92)

En assignant à la nature un mode d'expression 'discursif' ('wie mit abgebrochenen Worten', 'die ganze Rede'), Eichendorff reprend ici, à la suite des premiers romantiques, le *topos* du *liber naturae*⁸⁰⁵. C'est au spectateur qu'il incombe, tel un exégète, de déchiffrer 'l'alphabet' de la nature, constitué plus par des 'bribes' musicales ('diese einzelnen Laute')⁸⁰⁶ que par de véritables mots. Néanmoins, la 'spécificité' de la nature, soulignée ici par les deux épithètes redondantes 'eigentümlich' et 'eigen', corrige quelque peu l'assimilation, propre aux romantiques, de ses éléments à de purs 'hiéroglyphes'⁸⁰⁷, que seul un 'lecteur' averti parviendrait à décrypter. À la nature est ainsi accordée, chez Eichendorff, une valeur intrinsèque, qui préexiste à son investissement par l'individu.

⁸⁰⁴ 280 'Die Fenster des Zimmers, wo getanzt wurde, gingen auf den Garten hinaus, aber es war hoch oben im zweiten Stockwerke. Ein großer, dichtbelaubter Baum stand da am Hause und breitete seine Äste gerade vor den Fenstern aus. Der Baum ist eine wahre Jakobsleiter, sagte Leontin, und war im Augenblicke droben. [...] Oben aus der weiten, dichten Krone des Baumes konnten sie die ganze Gesellschaft übersehen. Es wurde eben ein Walzer getanzt, und ein Paar nach dem andern flog an dem Fenster vorüber.' (in : op. cit., Livre 1, chap. 6, p. 59-60).

⁸⁰⁵ 281 Nous retrouvons également ce *topos* du *liber naturae* dans ces quelques vers que compose Friedrich à la veille de son départ pour la Résidence : '[...] Da steht im Wald geschrieben Ein stilles, ernstes Wort, Vom rechten Tun und Lieben, Und was des Menschen Hort. Ich habe treu gelesen Die Worte, schlicht und wahr, Und durch mein ganzes Wesen Ward's unaussprechlich klar. [...]' (in : op. cit., Livre 1, chap. 10, p. 106).

⁸⁰⁶ 282 La musicalité de ce 'discours' de la nature est soulignée par la présence d'une allitération dans la formule 'mit ihren Bächen, Bäumen und Bergen'. Nous soulignerons la récurrence de ce type de formule presque lexicalisée dans l'oeuvre de Eichendorff (comme, par exemple, dans le poème 'Der Maler', in : *Werke*, op. cit., vol. 1, p. 55-56), procédé qui tend à conférer à la représentation de la nature une valeur absolue.

Ainsi, la représentation de la nature dans le roman de Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, éclairée par l'utilisation du motif de la fenêtre qui, tout en offrant une ouverture sur le lointain, matérialise en quelque sorte la distance maintenue entre le spectateur et le fragment de nature contemplé, semble reposer à la fois sur une interprétation romantique du monde sensible, apparenté à un logos, et sur une conception plus 'objective', reconnaissant à la nature une signification qui lui serait propre. C'est précisément cette apparente hésitation entre deux modes de représentation, l'un plutôt allégorique, ainsi que nous avons pu l'étudier précédemment chez Tieck⁸⁰⁸, l'autre plutôt symbolique, au sens où l'entend Goethe, que reflètent les descriptions de paysage dans le roman *Ahnung und Gegenwart*.

L'étude du motif de la fenêtre nous conduit donc tout naturellement à analyser plus précisément la fonction du paysage dans l'ensemble du récit..

4. 3. 4. Fonction du paysage dans le roman *Ahnung und Gegenwart*

Dans ses écrits théoriques, notamment dans son essai intitulé *Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum*, Eichendorff semble rejeter, en évitant de la nommer expressément, une forme de représentation purement allégorique, comme l'indique le passage suivant :

Aber die rechte Poesie fängt niemals damit an, für einen im voraus normierten und zu gelegentlichem Gebrauche in Bereitschaft gehaltenen Gedanken willkürlich erst den passenden Stoff zu suchen ; ihr erster und letzter Zweck ist nicht die Konstruktion der Idee, sondern die Schönheit, die immer schon von selbst Ideal ist. Sie sieht und gibt in unmittelbarer Anschauung die Idee gleich im fertigen Bilde, wie die Blume den Duft, das Auge die Seele, oder wie eine schöne Gegend ihre angeborene geistige Signatur, deren Deutung unbekümmert der Kritik des Reisenden überlassend. Jener absichtsvolle Kalkül ist demnach nicht mehr der frische Hauch der Poesie, dem, weil er unbefangen durch die Wipfel weht, Blüten und Früchte von selbst zufallen [...]⁸⁰⁹.

Eichendorff s'oppose ici à la subordination conventionnelle, arbitraire ('einen im voraus normierten [...] Gedanken'), de l'image à une 'idée' préconçue, caractéristique constitutive,

⁸⁰⁷ 283 Rappelons que c'est le terme qu'emploie notamment L. Tieck dans le roman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), lorsqu'il décrit par exemple, dans le passage suivant, cette expérience 'mystique' de la nature qui bouleversera la conception traditionnelle de la peinture de paysage : 'O ihr Törichten! die ihr der Meinung seid, die allgewaltige Natur lasse sich verschönen [...], was könnt ihr anders, als uns die Natur nur ahnden lassen, wenn die Natur uns die Ahndung der Gottheit gibt? Nicht Ahndung, nicht Vorgefühl, urkräftige Empfindung selbst, sichtbar wandelt hier auf Höhen und Tiefen die Religion, empfängt und trägt mit gutigem Erbarmen auch meine Anbetung. Die Hieroglyphe, die das Höchste, die Gott bezeichnet, liegt da vor mir in tätiger Wirksamkeit, in Arbeit, sich selber aufzulösen und auszusprechen, ich fühle die Bewegung, das Rätsel im Begriff zu schwinden – und fühle meine Menschheit. -' (L. Tieck, op. cit., 2^{ème} partie, Livre 1, chap. 5, p. 250, termes soulignés par nous).

⁸⁰⁸ 284 Cf. supra : 4. 2. 3., p. 216 sq.. Nous renvoyons ici à la distinction que nous avons établie, en nous appuyant notamment sur la terminologie goethéenne, entre l'allégorique et le symbolique.

⁸⁰⁹ 285 In : *Werke*, op. cit., vol. 3, p. 351 (termes soulignés par nous). 286 Cf. supra p. 244.

comme nous l'avons vu, d'une représentation allégorique. Le rapport établi entre le signifié, 'immédiatement' perceptible ('in unmittelbarer Anschauung'), et le signifiant témoigne de l'adoption d'une conception plutôt symbolique de la 'vraie poésie' ('sie [die rechte Poesie] sieht und gibt [...] die Idee gleich im fertigen Bilde, wie die Blume den Duft, das Auge die Seele'), assez voisine de celle que nous trouvons chez Goethe. En fait, il semble que Eichendorff cherche ici à poser que l'art véritable est de l'ordre de la nature, caractérisée une nouvelle fois, comme dans le passage que nous avons cité plus haut⁸¹⁰, par son autonomie esthétique ('ihre angeborene geistige Signatur').

Ainsi que nous avons pu le constater plus haut, nous trouvons dans le roman *Ahnung und Gegenwart* des descriptions de paysage qui reposent en partie sur un 'réseau' de relations spatiales. Cette structuration de l'espace n'exclut pas pour autant le développement de correspondances affectives entre l'homme et le monde sensible. Certaines contemplations de la nature se soldent ainsi par une communion romantique entre le paysage et l'âme de l'individu, comme par exemple dans le passage suivant :

Friedrich machte daher die Tür leise zu und begab sich wieder auf den Balkon hinaus, wo er die Nacht zuzubringen beschloß. Entzückt in allen seinen Sinnen, schaute er da in die stille Gegend hinaus. [...] Das Rauschen des Stromes und die ziehenden Wolken schifften in seine fröhlichen Gedanken hinein [...]. (Livre 1, chap. 1, p. 11)

Le ravissement qu'éprouve Friedrich s'achève par la projection de son état d'âme sur le panorama contemplé. Toutefois, cet investissement de la nature par les sentiments du spectateur est exprimé par un mouvement inverse, qui n'émane pas de l'individu, mais de la nature elle-même, ainsi que le traduit la locution 'in seine fröhlichen Gedanken hinein'. Eichendorff reprend ici l'idée romantique d'une 'spiritualisation' (*Beseelung*) de la nature, tout en lui reconnaissant une dynamique autonome.

De même, l'ouverture de la fenêtre est fréquemment associée à un sentiment de délivrance, comme s'il suffisait d'un regard jeté par la fenêtre, au petit matin notamment, pour chasser les angoisses nocturnes. Ainsi, la perception fragmentaire d'une nature transfigurée par la lumière matinale vivifie la foi de Friedrich, encouragé par ce spectacle à suivre la voie du salut :

Er öffnete das Fenster. Der herrliche Morgen lag draußen wie eine Verklärung über dem Lande, und wußte nichts von den menschlichen Wirren, nur von rüstigem Tun, Freudigkeit und Frieden. Friedrich spürte sich durch den Anblick innerlichst genesen, und der Glaube an die ewige Gewalt der Wahrheit und des festen religiösen Willens wurde wieder stark in ihm. Der Gedanke, zu retten, was noch zu retten war, erhob seine Seele, und er beschloß, nach der Residenz abzureisen. (Livre 1, chap. 10, p. 103)⁸¹¹

De la même manière, l'ouverture permanente des portes et fenêtres dans le château de la comtesse Romana⁸¹² symbolise l'affranchissement moral et social de cette femme, qui incarne, dans le roman, un idéal féminin résolument païen. À l'inverse, une volonté de

810

812 288 'Sie nahm ihn bei der Hand und führte ihn in das Innere des Schlosses. Friedrich wunderte sich, denn fast in allen Zimmern standen Türen und Fenster offen.', in : *ibid.*, Livre 2, chap. 13, p. 150.

repentir, inspirée par son amour pour Friedrich, conduira la comtesse à 'condamner' chacune des percées de son château⁸¹³.

Toutefois, ces correspondances entre certaines manifestations extérieures, qu'elles soient vivifiantes ou pernicieuses, et les sentiments de l'individu ne sont, le plus souvent, que rapidement suggérées, comme en témoigne le premier exemple que nous avons cité ('das Rauschen des Stromes und die ziehenden Wolken schifften in seine fröhlichen Gedanken hinein'). Plus précisément, la corrélation entre le monde extérieur et les mouvements de l'âme ne semble pas faire obstacle, chez Eichendorff, à une représentation spatiale relativement structurée.

C'est en comparant un passage du récit de Tieck *Die Freunde* (1797), qui nous a permis précédemment d'exposer les formes et la fonction du paysage 'intérieur' dans la littérature romantique, et un extrait du roman *Ahnung und Gegenwart* que nous allons tenter tout d'abord de faire apparaître la spécificité des paysages de Eichendorff.

- Vers un symbolisme plus 'objectif' ?

Après avoir décidé de quitter l'univers corrompu de la Résidence, vouée au 'faste profane'⁸¹⁴, et de rejoindre les 'vertes forteresses de la liberté' ('kommen wir wieder zurück auf unsere grünen Freiheitsburgen!'⁸¹⁵), Friedrich et Leontin parviennent, après plusieurs jours de voyage, au sommet de massifs élevés. Ils découvrent alors, à leur plus grand étonnement, un jardin agencé à l'anglaise, aux allées labyrinthiques :

Ein niedlicher Schlangenpfad, mit weißem Sande ausgestreut, führte sie dort bis

⁸¹¹ 287 *En ville, Friedrich devra renoncer à ses rituelles 'professions' matinales : 'Friedrich hatte bis weit in den Tag hinein geschlafen oder vielmehr geträumt und stand unerquickt und nüchtern auf. Die alte, schöne Gewohnheit, beim ersten Erwachen in die rüstige, freie Morgenpracht hinauszutreten, und auf hohem Berge oder im Walde die Weihe großer Gedanken für den Tag zu empfangen, mußte er nun ablegen. Trostlos blickte er aus dem Fenster in das verwirrende Treiben der mühselig drängenden, schwankenden Menge, und es war ihm, als könnte er hier nicht beten.'* (in : *ibid.*, Livre 2, chap. 12, p. 119-120)

⁸¹³ 289 'Seitdem er [Friedrich] aber in jener Nacht auf dem Schlosse von ihr fortgeritten, als sie bemerkte, wie ihre Schönheit, ihre vielseitigen Talente, die ganze Phantasterei ihres künstlich gesteigerten Lebens alle Bedeutung verlor und zuschanden wurde an seiner höhern Ruhe, da fühlte sie zum ersten Male die entsetzliche Lücke in ihrem Leben [...]. Sie mochte sich nicht stückweise bessern, ein ganz neues Leben der Wahrheit wollte sie anfangen. [...] Die Fenster und Türen ihres Schlosses, die sonst Tag und Nacht offen standen, wurden nun geschlossen, sie wirkte still und fleißig nach allen Seiten und führte eine strenge Hauszucht.', in : *ibid.*, chap. 16, p. 180. Nous retrouvons ici l'idée, suggérée déjà par Pétrarque lors de son ascension du mont Ventoux, d'une nature pernicieuse, susceptible de détourner l'individu de la voie du salut.

⁸¹⁴ 290 Le jugement que porte Leontin sur la conduite de sa soeur Rosa, qui renonce à l'amour de Friedrich pour épouser le prince héritier, est tout à fait explicite : 'Denn Rosa zeigte sich eben an der Seite ihres Bräutigams am Fenster. Man konnte sie deutlich sehen. Ihre blendende Schönheit, mit einem reichen Diadem von Edelsteinen geschmückt, funkelte und blitzte bei den vielen Lichtern manches Herz zu Asche. – So hatte sie ihr höchstes Ziel, die weltliche Pracht und Herrlichkeit, erreicht. – Sie taugte niemals viel, Weltfutter, nichts als Weltfutter, schimpfte Leontin ärgerlich immerfort.' (*ibid.*, Livre 3, chap. 21, p. 237).

⁸¹⁵ 291 In : *ibid.*

an ein großes, dichtes Gebüsch von meist ausländischen Sträuchern, wo er sich plötzlich in zwei Arme teilte. Sie schlugen nun jeder für sich allein einen derselben ein, um desto eher zu einer erwünschten Entdeckung zu gelangen. Doch diese schmalen Pfade gingen seltsam genug in einem ewigen Kreise immerfort um sich selber herum, so daß die beiden Grafen, je emsiger sie zuschritten, zwar immer ganz nahe blieben, aber einander niemals erjagen oder zusammenkommen konnten. (Livre 3, chap. 21, p. 238, termes soulignés par nous)

Déroutés par la configuration 'fantastique'⁸¹⁶ de ce jardin, les deux compagnons préfèrent rebrousser chemin. Ils traversent ensuite une région de plus en plus amène et que Friedrich reconnaît, sans pour autant y avoir jamais vécu :

Friedrich hatte lange unverwandt in die Gegend vor sich hinausgesehen, dann hielt er plötzlich an und sagte: Ich weiß nicht, wie mir ist, diese Aussicht ist mir so altbekannt, und doch war ich, solange ich lebe, nicht hier. (ibid.)

Cependant, dès lors qu'il s'approche du sommet de la montagne qui domine cette région étrange, Friedrich identifie soudainement cette dernière comme étant sa 'patrie' :

Je weiter sie kamen, je erinnernder und sehnsüchtiger sprach jede Stelle zu ihm; oft verwandelte sich auf einmal alles wieder, ein Baum, ein Hügel legte sich fremd vor seine Aussicht wie eine uralte, wehmütige Zeit, doch konnte er sich durchaus nicht besinnen. So hatten sie nach und nach den Gipfel des Berges erreicht. Freudig überrascht standen sie beide still, denn eine überschwengliche Aussicht über Städte, Ströme und Wälder, soweit die Blicke in das fröhlichbunte Reich hinauslangten, lag unermesslich unter ihnen. Da erinnerte sich Friedrich auf einmal; das ist ja meine Heimat! rief er, mit ganzer Seele in die Aussicht versenkt. Was ich sehe, hier und in die Runde, alles gemahnt mich wie ein Zauberspiegel an den Ort, wo ich als Kind aufwuchs! Derselbe Wald, dieselben Gänge – nur das schöne, altertümliche Schloß finde ich nicht wieder auf dem Berge. (ibid., p. 240-241)

Ce passage permet d'éclairer après coup l'errance des deux personnages dans ce 'dédale' paysager. Le chemin du retour qu'emprunte Friedrich, escorté par Leontin, se révèle être également celui du souvenir, qui se double d'une introspection, clairement indiquée ici par l'étymologie du verbe allemand '(sich) er-innern'. L'image du labyrinthe, jointe à la résurgence des souvenirs au fur et à mesure que chemine le héros, nous incite à rapprocher ce passage du texte de Tieck, *Die Freunde*. En effet, comme nous l'avons vu, l'errance du personnage principal de ce récit, L. Wandel, est associée de la même manière à la réminiscence d'un passé lointain. En outre, la progression rapide de ce dernier à travers une 'épaisse forêt' s'accompagne d'une perte d'acuité visuelle⁸¹⁷. Or, c'est précisément sur ce point que divergent le parcours de L. Wandel et celui de Friedrich, deux personnages opposés d'emblée par leur symbolique onomastique. En

⁸¹⁶ 292 '[...] die unruhig phantastische Spielerei der Gartenanlage [...]', in : ibid., p. 240.

⁸¹⁷ 293 Dans le roman *Ahnung und Gegenwart* (chap. 21), le narrateur associe de la même manière l'image du labyrinthe à une confusion à la fois 'visuelle' et 'spirituelle' : 'Um desto willkommener war es ihnen, endlich einen Menschen zu finden, der ihnen aus diesem wunderbaren Labyrinthe heraushelfe, in dem ihre Augen sowie ihre Gedanken verwirrt und verloren waren.' (in : op. cit., Livre 3, chap. 21, p. 242, termes soulignés par nous).

effet, le cheminement du second conduit non pas à la découverte d'un monde irréel, nourri de l'imagination et de l'inconscient, mais à celle d'un vaste panorama montagneux, dans la contemplation duquel s'abîme le spectateur :

Er fühlte schauernd seinen eigenen Lebenslauf in den geheimnisvollen Kreis dieser Berge mit hineingezogen. Er setzte sich voller Gedanken auf das steinerne Grabmal und sah in die Täler hinunter, wie die Welt da nur noch in einzelnen, großen Farbenmassen durcheinander arbeitete, in welche Türme und Dörfer langsam versanken, bis er dann still wurde wie über einem beruhigten Meere. Nur das Kreuz auf ihrem Berge oben funkelte noch lange golden fort.(Livre 3, chap. 21, p. 241-242)

C'est par une représentation plastique, qui rappelle certains tableaux de C. D. Friedrich, tels que *Morgen im Riesengebirge*, où l'on retrouve le motif de la croix, et *Wanderer über dem Nebelmeer*⁸¹⁸, et non par une vision onirique, comme dans le récit *Die Freunde*, que le narrateur traduit le processus de maturation intérieure de son personnage. Ce dernier puise en quelque sorte dans le spectacle des forces cosmiques ('wie die Welt da nur noch in einzelnen, großen Farbenmassen durcheinander arbeitete') une force nécessaire à son 'travail' personnel. Tandis que, dans le texte de Tieck, les contours du paysage sont progressivement gommés par des visions intérieures qui reposent sur une perception non plus visuelle, mais auditive⁸¹⁹, chez Eichendorff, c'est dans ce 'cercle mystérieux' des massifs environnants que vient s'inscrire la destinée de Friedrich. Celle-ci est figurée une nouvelle fois par une croix, seul élément nettement perceptible dans un monde fondu dans l'uniformité ('in einzelnen, großen Farbenmassen', 'in welche Türme und Dörfer langsam versanken').

Ainsi, la corrélation symbolique que semble établir Eichendorff, à l'instar de Tieck, entre l'errance du personnage et son cheminement intérieur s'achève non par une disparition du réel, absorbé en quelque sorte par la résurgence des souvenirs, mais par une contemplation effective qui permet à l'individu de découvrir sa véritable voie. En d'autres termes, le traitement symbolique du paysage chez Eichendorff se traduit par une intériorisation moins excessive de la représentation, même si le panorama perçu par le spectateur placé en hauteur tend encore à 'se fondre' dans la contemplation religieuse.

De plus, l'organisation spatiale du récit semble correspondre à un axe vertical, selon lequel le monde 'profane', dont la Résidence est la représentation synecdotique⁸²⁰, s'oppose à la sphère religieuse, qui est circonscrite, à la fin du roman, par le 'jardin du cloître'⁸²¹, situé en hauteur. Cette fragmentation symbolique de l'espace du récit

⁸¹⁸ 294 Cit. plus haut p. 219 et p. 140. Nous renvoyons ici à l'article de D. Iehl ('Über einige Aspekte der Landschaft bei Friedrich und Eichendorff', in : *Aurora*, op. cit., 43, 1983, p. 124-133), qui procède notamment à une comparaison, à la fois structurelle et thématique, entre ce passage du roman *Ahnung und Gegenwart* et le tableau de Friedrich *Morgen im Riesengebirge* (p. 128 sq.).

⁸¹⁹ 295 Cf. supra : 4. 2. 1., p. 200.

⁸²⁰ 296 Cf. supra p. 248, note 290.

⁸²¹ 297 Nous songeons ici au 'tableau' de paysage qui clôt le roman et que nous avons cité au début de cette étude (cf. supra p. 229)

s'accompagne d'un jugement de valeur qu'exprime très clairement Leontin dans le passage suivant :

Es gewitterte indes immer stärker und näher. Leontin bestieg schnell eine hohe Tanne, die am Abhange stand, um das Wetter zu beschauen. [...] Ich sehe in das Städtchen, in alle Straßen hinab, rief Leontin von oben, wie die Leute eilig hin und her laufen [...]. Den Rhein seh ich kommen, zu dem alle Flüsse des Landes flüchten, langsam und dunkelgrün, Schiffe rudern eilig ans Ufer, eines seh ich mit Gott gerad aus fahren; fahre, herrlicher Strom! Wie Gottes Flügel rauschen, und die Wälder sich neigen, und die Welt still wird, wenn der Herr mit ihr spricht! Wo ist dein Witz, deine Pracht, deine Genialität? Warum wird unten auf den Flächen alles eins und unkenntlich wie ein Meer, und nur die Burgen stehen einzeln und unterschieden zwischen den wehenden Glockenklängen und schweidenden Blitzen? Du könntest mich wahnwitzig machen unten, erschreckliches Bild meiner Zeit, wo das zertrümmerte Alte in einsamer Höhe steht, wo das Einzelne gilt und sich, schroff und scharf im Sonnenlichte abgezeichnet, hervorhebt während das Ganze in farblosen Massen gestaltlos liegt, wie ein ungeheurer, grauer Vorhang, an dem unsere Gedanken, gleich Riesenschatten aus einer andern Welt, sich abarbeiten. (Livre 2, chap. 15, p. 174-175)

Dans cette position dominante, qui évoque celle de l'aéronaute Gianozzo dans le récit de Jean Paul, *Des Luftsschiffers Gianozzo Seebuch*, Leontin juge à distance 'l'image effroyable' de son époque. C'est au poème de Klopstock 'Die Frühlingsfeyer' que l'on pense aussi spontanément à la lecture de ce passage, notamment lorsqu'apparaît la formule 'die Wälder neigen sich'⁸²² et que Dieu est invoqué. Toutefois, le panthéisme dithyrambique de Klopstock fait ici place au constat amer de l'uniformité désolante du monde ici-bas ('eins und unkenntlich wie ein Meer', 'in farblosen Massen gestaltlos'). La prise de position critique de Leontin, écoeuré par la faillite des valeurs morales traditionnelles, induit un clivage spatial : aux 'étendues' indistinctes que Leontin perçoit tout 'en bas' ('unten auf den Flächen') et qu'il assimile à l'univers des philistins sont opposées les 'hauteurs' solitaires ('in einsamer Höhe'), sur lesquelles se dressent les 'forteresses' de l'authentique noblesse. Cette dépréciation du 'bas monde' est particulièrement manifeste dans les propos que tient Leontin, lorsqu'il relate par exemple ses aventures, qui l'ont, temporairement, séparé de Friedrich :

Unter solchen moralischen Betrachtungen ritt ich über das Gebirge fort, und es tat mir recht ohne allen Hochmut leid, wie da alle die Städte und Dörfer gleich Ameisenhaufen und Maulwurfshügeln so tief unter mir lagen ; denn ich habe nie mehr Menschenliebe, als wenn ich weit von den Menschen bin. (Livre 3, chap. 20, p. 220-221)

La philanthropie de Leontin se mesure à l'aune de son éloignement du monde philistin, désigné ici par des formules péjoratives telles que 'fourmilières' ('gleich Ameisenhaufen') et 'taupinières' ('[gleich] Maulwurfshügeln')⁸²³.

⁸²² 298 Cf. supra : 3. 1., 1., p. 120 sq. Le fleuve qui, dans l'ode de Klopstock, reste indéterminé ('der Strom') devient chez Eichendorff le 'Rhin' ('den Rhein seh ich kommen'), symbole dans le roman des 'temps passés' et de 'l'enthousiasme impérissable' ([...] den Strom vergangener Zeiten und unvergänglicher Begeisterung, den königlichen Rhein', in : op. cit., Livre 2, chap. 15, p. 172).

L'étude de l'organisation spatiale du roman *Ahnung und Gegenwart* permet donc de mettre en évidence un 'espace' éthique, composé de deux univers distincts, l'un, uniforme et plat, l'autre, montagneux, qui désignent chacun, par une synecdoque généralisante, deux idéologies antinomiques. Le 'voyage de formation' du comte Friedrich se solde par la retraite de ce dernier dans un monastère, substitut spirituel de ce 'beau château antique'⁸²⁴ que Friedrich ne retrouve plus dans le paysage originel de son enfance. Le roman s'achève par un 'tableau' final, dont les plans successifs correspondent à des options existentielles différentes. Nous relèverons toutefois le caractère irréaliste de ce paysage 'allemand', qui offre une vue à la fois sur l'océan, perceptible à l'horizon, et sur des fleuves et des vignobles qui occupent les seconds plans du 'tableau'⁸²⁵.

Ainsi, en dépit de leur plus grande dimension plastique, traduite notamment par une tentative, encore timide, de structuration spatiale, les représentations du paysage dans le roman de Eichendorff conservent un caractère allégorique, comme le confirment non seulement la première description que nous trouvons au début du récit, mais également les diverses représentations de paysages 'au second degré' que nous avons répertoriées dans notre introduction à cette étude.

- Maintien de représentations allégoriques

La longue description de paysage qui ouvre le roman semble curieusement aller à l'encontre du but qu'assigne Eichendorff, dans son essai théorique, à la 'véritable poésie'. Il s'agit de l'évocation d'un voyage en bateau sur le Danube, effectué au départ de Ratisbonne :

Die Sonne war eben prächtig aufgegangen, da fuhr ein Schiff zwischen den grünen Bergen und Wäldern auf der Donau herunter. Auf dem Schiffe befand sich ein lustiges Häufchen Studenten. Sie begleiteten einige Tagereisen weit den jungen Grafen Friedrich, welcher soeben die Universität verlassen hatte, um sich auf Reisen zu begeben. Einige von ihnen hatten sich auf dem Verdecke auf ihre ausgebreiteten Mäntel hingestreckt und würfelten. Andere hatten alle Augenblicke neue Burgen zu salutieren, neue Echos zu versuchen, und waren daher ohne Unterlaß beschäftigt, ihre Gewehre zu laden und abzufeuern. [...] Mitten unter ihnen stand Graf Friedrich in stiller, beschaulicher Freude. Er war größer als die andern, und zeichnete sich durch ein einfaches, freies, fast

⁸²³ 299 Dans un autre passage, Leontin juge également 'insupportable' la 'racaille ici-bas' ([...] Das Pack da unten ist mir unerträglich [...]), in : *ibid.*, Livre 2, chap. 17, p. 193), une formule qui, à nouveau, nous rappelle la causticité des propos de l'aéronaute Gianozzo.

⁸²⁴ 300 Cf. cit. supra p. 249.

⁸²⁵ 301 Cet aspect irréaliste est également souligné par E. Schwarz : 'Man könnte naiv fragen, was das denn für Berge in Deutschland seien (mit einem Kloster auf dem Gipfel), von wo man auf der einen Seite den Ozean, auf der anderen Flüsse und Weingärten sehen kann? Von welchen Häfen liefen im neunzehnten Jahrhundert Schiffe mit einem einzigen Segel nach Amerika aus? Was man durch solch pedantische Insistenz allenfalls gewinnen würde, wäre erneute Bestätigung, daß dies keine 'realistische' Landschaft sein könne.' (E. Schwarz, 'Joseph von Eichendorff : *Ahnung und Gegenwart*', in : *Interpretationen. Romane des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, p. 174-202).

ritterliches Ansehen aus. [...] Von beiden Seiten sangen die Vögel aus dem Walde, der Widerhall von dem Rufen und Schießen irrte weit in den Bergen umher, ein frischer Wind strich über das Wasser, und so fuhren die Studenten in ihren bunten, phantastischen Trachten wie das Schiff der Argonauten. Und so fahre denn, frische Jugend! Glaube es nicht, daß es einmal anders wird auf Erden. Unsere freudigen Gedanken werden niemals alt und die Jugend ist ewig. (Livre 1, chap. 1, p. 7)

La lumière du soleil levant ('die Sonne war eben prächtig aufgegangen'), la pose d'un petit groupe d'étudiants allongés sur le pont, et qui contraste avec l'attitude hiératique de Friedrich, ainsi que les différentes touches de couleur ('zwischen den grünen Bergen und Wäldern', 'in ihren bunten, phantastischen Trachten') confèrent à cette description une qualité plastique qui rappelle celle du tableau peint quelques années plus tard par A. L. Richter, *Die Überfahrt über die Elbe am Schreckenstein bei Aussig*⁸²⁶. Toutefois, la comparaison du bateau des étudiants avec celui des Argonautes ('wie das Schiff der Argonauten'), à la faveur de laquelle le 'voyage de formation' (*Bildungsreise*) entrepris par Friedrich se double d'une quête intérieure, tout comme l'intervention d'un narrateur omniscient, louant la 'jeunesse éternelle', indiquent qu'un glissement s'opère ici, du pictural vers l'allégorique. À ce premier 'tableau' succède en effet un long 'commentaire' du narrateur, amorcé par un nouveau paragraphe :

Wer von Regensburg her auf der Donau hinabgefahren ist, der kennt die herrliche Stelle, welche der Wirbel genannt wird. Hohe Bergschlufden umgeben den wunderbaren Ort. In der Mitte des Stromes steht ein seltsam geformter Fels, von dem ein hohes Kreuz trost- und friedereich in den Sturz und Streit der empörten Wogen hinabschaut. Kein Mensch ist hier zu sehen, kein Vogel singt, nur der Wald von den Bergen und der furchtbare Kreis, der alles Leben in seinen unergründlichen Schlund hinabzieht, rauschen hier seit Jahrhunderten gleichförmig fort. Der Mund des Wirbels öffnet sich von Zeit zu Zeit dunkelblickend, wie das Auge des Todes. Der Mensch fühlt sich auf einmal verlassen in der Gewalt des feindseligen, unbekanntes Elements, und das Kreuz auf dem Felsen tritt hier in seiner heiligsten und größten Bedeutung hervor. Alle wurden bei diesem Anblicke still und atmeten tief über dem Wellenrauschen. (ibid., p. 7-8)

Il est frappant de constater ici une parenté sémantique entre cette description et les représentations emblématiques traditionnelles. Le narrateur commence par nommer l'endroit 'magique' que découvrent les voyageurs. Il s'agit du 'tourbillon' ('der Wirbel'), un terme que des adjectifs tels que 'herrlich' et 'wunderbar' nous invitent à prendre au figuré, et qui fait ici office d'*inscriptio*. À ce 'titre' donné à l'ensemble de la représentation succède la description de la *pictura*, au centre de laquelle apparaît un rocher aux formes 'étranges' et que surmonte une croix élevée, unique signe de 'réconfort' et de 'paix' ('trost- und friedereich') dans ce paysage désolé. La métaphore introduite par le narrateur, qui compare la 'béance' ponctuelle du 'tourbillon' ('der Mund des Wirbels') à 'l'oeil de la mort' ('wie das Auge des Todes'), dénote le passage à la *subscriptio* finale, qui dévoile la signification de cette représentation énigmatique. Le tourbillon devient ainsi l'emblème du

⁸²⁶ 302 A. L. Richter, *Die Überfahrt über die Elbe am Schreckenstein bei Aussig*, 1837, Dresde, Gemäldegalerie Neue Meister. Cf. reproduction n°10.

fleuve tumultueux de l'existence, qui entraîne l'individu privé de repères spirituels dans une course fatale. Seule la foi, matérialisée dans ce passage, comme dans le tableau présenté par l'ermite dans le roman de Tieck⁸²⁷, par la croix, permet à l'homme livré à la violence des éléments 'hostiles' et 'inconnus', transcription métaphorique des dangers de l'existence, d'échapper à une perte certaine.

Mise en valeur par sa position initiale dans le roman, cette description de paysage, qui dénote au premier abord la sensibilité plastique du narrateur, se mue en une préfiguration emblématique de la destinée de Friedrich. Ce dernier ne devra compter que sur sa foi pour conjurer les périls d'une errance maléfique. L'apparition d'un bateau 'étranger', qui surgit brusquement de derrière le rocher et sur le pont duquel se tient une jeune femme, perdue dans la contemplation du tourbillon⁸²⁸, indique que ces 'turbulences' auxquelles s'expose Friedrich revêtent également un caractère érotique. C'est de la séduction féminine, incarnée dans l'oeuvre de Eichendorff par la figure de Vénus⁸²⁹, qu'émane également le risque de fourvoiement.

Ainsi, les trois 'moteurs' thématiques de l'évolution personnelle du héros, auxquels correspond la division tripartite du roman, apparaissent en filigrane dans ce premier paysage. Au plaisir de la quête aventureuse succède la tentation des plaisirs terrestres, que seul l'espoir de la délivrance chrétienne permet de bannir à tout jamais. Telle est la signification du parcours circulaire de Friedrich, qui s'achève par la découverte, presque involontaire, d'un amour 'supérieur', sublimé, qui annihile en quelque sorte toute nostalgie des lointains :

Er lehnte sich zum Fenster hinaus und übersah die schöne, noch gar wohl bekannte Gegend, und sein ganzer damaliger Zustand wurde ihm dabei so deutlich, wie wenn man ein lange vergessenes, frühes Gedicht nach vielen Jahren wieder liest, wo alles vergangen ist, was einen zu dem Liede verführt. Wie anders war seitdem alles in ihm geworden ! Damals segelten seine Gedanken und Wünsche mit den Wolken ins Blaue über das Gebirge fort, hinter dem ihm das Leben mit seinen Reisewundern wie ein schönes, überschwenglich reiches Geheimnis lag. Jetzt stand er an demselben Orte, wo er begonnen, wie nach einem mühsam beschriebenen Zirkel, frühzeitig an dem andern, ernstern und stillern Ende seiner Reise und hatte keine Sehnsucht mehr nach dem Plunder hinter den Bergen und weiter. Die Poesie, seine damalige, süße Reisegefährtin

⁸²⁷ 303 Cf. supra : 4. 2. 3., p. 218-219.

⁸²⁸ 304 'Hier bog plötzlich ein anderes fremdes Schiff, das sie lange in weiter Entfernung verfolgt hatte, hinter ihnen um die Felsenecke. Eine hohe, junge, weibliche Gestalt stand vorn auf dem Verdecke und sah unverwandt in den Wirbel hinab', in : op. cit., p. 8.

⁸²⁹ 305 Cf. notamment les nouvelles *Das Marmorbild* et *Eine Meerfahrt* (1835-1836), dans lesquelles 'Dame Vénus' apparaît comme le symbole de 'l'amour païen' : 'Vermaledeiter Hexensabbat ist's, sagte der Hauptmann wieder, Frau Venus ist's! in dieser Nacht alljährlich opfern sie ihr heimlich, ein Blick von ihr, wenn sie erwacht, macht wahnsinnig. [...] Antonio, so verwirrt er von dem Anblick war, ärgerte doch die Unwissenheit des Hauptmanns. Was wollt ihr? entgegnete er leise, die Frau Venus hat ja niemals auf Erden wirklich gelebt, sie war immer nur so ein Symbolum der heidnischen Liebe, gleichsam ein Lufbild, eine Schimäre. Horatius sagt von ihr: Mater saeva cupidinum.' (J. v. Eichendorff, *Eine Meerfahrt*, in : *Werke*, op. cit., vol. 2, p. 745).

genügte ihm nicht mehr, alle seine ernstesten, herzlichsten Pläne waren an dem Neide seiner Zeit gescheitert, seine Mädchenliebe mußte, ohne daß er es selbst bemerkte, einer höheren Liebe weichen, und jenes große, reiche Geheimnis des Lebens hatte sich ihm endlich in Gott gelöst. (Livre 3, chap. 20, p. 216-217, termes soulignés par nous)

La contemplation du paysage par la fenêtre est l'occasion d'un bilan existentiel, clos par la prise de conscience d'une vocation religieuse. Les différents éléments du paysage, évoqués simplement par des substantifs à valeur absolue ('die schöne [...] Gegend', 'ins Blaue', 'das Gebirge') et par des pluriels indéterminés ('mit den Wolken', 'hinter den Bergen'), deviennent ainsi le support allégorique, au sens où nous l'avons défini précédemment, de la mutation personnelle du héros, qui parvient à déchiffrer enfin la 'grande énigme' de l'existence ('jenes große [...] Geheimnis des Lebens').

Ainsi, la subordination de la représentation à une 'idée' constitutive de l'univers poétique de Eichendorff, celle de la perte, puis de la reconquête par l'individu de son identité⁸³⁰, nous autorise à employer ici, contrairement aux options théoriques de Eichendorff, le terme d'allégorie. En effet, la nature n'est pas réellement vécue, mais elle est 'fabriquée', recomposée pour les besoins de l'idée.

La fonction des paysages oniriques dans le roman semble conforter ce premier jugement. À l'instar de celle que nous avons évoquée dans notre introduction à cette étude⁸³¹, ces représentations peuvent en effet être considérées comme des transcriptions allégoriques de la doctrine de salut chrétienne. Par exemple, le rêve que fait Friedrich, à ce moment critique où sa quête d'identité lui semble vaine, se mue en une vision eschatologique⁸³², traduite en ces termes :

Ihm träumte einmal, [...] als wecke ihn ein glänzendes Kind aus langen lieblichen Träumen. Er konnte kaum die Augen auf tun vor Licht, von so wunderbarer Hoheit

⁸³⁰ 306 Ce thème, propre à l'origine à la légende du Tannhäuser, est en effet développé dans la majorité des nouvelles de Eichendorff, dont *Das Marmorbild* par exemple, ainsi que dans de nombreux poèmes. Nous pensons notamment à 'Mondnacht' ([...] Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus, / Flog durch die stillen Lande, / Als flöge sie nach Haus.', in : J. v. Eichendorff, *Werke*, op. cit., vol. 1, p. 285) et au poème, évoqué plus haut, 'Die zwei Gesellen', qui s'achève par ces quelques vers : 'Es singen und klingen die Wellen / Des Frühlings wohl über mir / Und seh ich so kecke Gesellen ; / Die Tränen im Auge mir schwellen - / Ach Gott, führ uns liebe reich zu Dir!' (ibid., p. 90). La destination de cet 'envol' de l'âme, non précisée dans le poème 'Mondnacht', est ici clairement indiquée. Toute comme dans le roman *Ahnung und Gegenwart*, l'aspiration vers Dieu se substitue définitivement à la nostalgie du voyage. 307 Cf. supra p. 230.

⁸³¹

⁸³² 308 Nous empruntons cette expression à O. Seidlin ('Eichendorffs symbolische Landschaft', in : *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung mit einer Bibliographie*, Darmstadt 1966, p. 218-241) : 'Wir können keinen Augenblick daran zweifeln, daß sich hier vor unseren Augen nicht einfach eine romantische Grusellandschaft, sondern eine eschatologische Vision entrollt.' (p. 222). Le titre que donne Seidlin à son article démontre bien la nécessité de déterminer clairement les concepts d'allégorie et de symbole, avant de chercher à les appliquer au paysage chez Eichendorff. Ces précisions terminologiques nous paraissent incontournables, d'autant plus que l'auteur n'hésite pas, au cours de son analyse, à assigner à la représentation onirique que nous analysons ici un caractère 'allégorique' ! ('Man mag ein solches Bild allegorischen Charakters nicht für unbedingt schlüssig halten und darauf hinweisen, daß wir es hier immerhin mit einer Traumvision zu tun haben.', ibid.)

und Schönheit war des Kindes Angesicht. Er wies mit seinem kleinen Rosenfinger von dem hohen Berge in die Gegend hinaus, da sah er ringsum eine unbegrenzte Runde, Meer, Ströme und Länder, ungeheure, umgeworfene Städte mit zerbrochenen Riesensäulen, das alte Schloß seiner Kinderjahre seltsam verfallen, einige Schiffe zogen hinten nach dem Meere, auf dem einen stand wie sein verstorbener Vater, wie er ihn oft auf Bildern gesehen, und sah ungewöhnlich ernsthaft, - alles doch wie in Dämmerung aufarbeitend, zweifelhaft und unkenntlich, wie ein verwischtes, großes Bild, denn ein dunkler Sturm ging über die ganze Aussicht, als wäre die Welt verbrannt, und der ungeheure Rauch davon lege sich nun über die Verwüstung. Dort, wo des Vaters Schiff hinzog, brach darauf plötzlich ein Abendrot durch den Qualm hervor, die Sonne senkte sich fern nach dem Meere hinab. Als er ihr so nachsah, sah er dasselbe wunderschöne Kind, das vorhin neben ihm gewesen, recht mitten in der Sonne zwischen den spielenden Farbenlichtern traurig an ein großes Kreuz gelehnt, stehen. Eine unbeschreibliche Sehnsucht befiel ihn da, und Angst zugleich, daß die Sonne für immer in das Meer versinken werde. Da war es ihm, als sagte das wunderschöne Kind [...]: Liebst du mich recht, so gehe mit mir unter, als Sonne wirst du dann wieder aufgehen, und die Welt ist frei! – Vor Lust und Schwindel wachte er auf. (Livre 2, chap. 14, p. 158-159)

La description de cette 'marine' est encadrée en quelque sorte par l'apparition d'un enfant 'merveilleux', qui initie Friedrich à la lecture de ce paysage allégorique ('er wies mit seinem kleinen Rosenfinger von dem hohen Berge in die Gegend hinaus'). La succession d'images apocalyptiques ('ungeheure, umgeworfene Städte mit zerbrochenen Riesensäulen', 'ein dunkler Sturm ging über die ganze Aussicht, als wäre die Welt verbrannt'...), fondues dans une profonde obscurité que vient rompre subitement le flamboiement du soleil couchant, sont toutes entières au service d'une 'leçon' théologique. Ainsi que le souligne O. Seidlin⁸³³, les trois grands 'volets' du dogme chrétien, soit la Passion, associée aux épreuves douloureuses de l'enfance, le Jugement dernier, que semble prononcer ici la figure paternelle ('auf dem einen [Schiff] stand sein verstorbener Vater [...] und sah ungewöhnlich ernsthaft'), et, pour finir, la Résurrection, sont retranscrits dans ce paysage visionnaire. En consentant à se vouer corps et âme à Dieu, figuré une nouvelle fois par une 'grande croix', Friedrich, tel un phénix rédempteur ('so gehe mit mir unter, als Sonne wirst du dann wieder aufgehen, und die Welt ist frei!'), renaîtra par la foi et sauvera le monde du naufrage⁸³⁴.

L'utilisation purement emblématique des éléments du paysage, tels des signes qui renverraient à une transcendance, n'est le propre ni du paysage initial, ni des représentations oniriques qui ponctuent le roman. Elle apparaît également dans quelques apartés édifiants, introduits par un narrateur omniscient, comme par exemple dans le passage suivant :

Schwül und erwartungsvoll schauen wir in den dunkelblauen Himmel, schwere Gewitter steigen ringsum herauf, die über manche liebe Gegend und Freunde ergehen sollen, der Strom schießt dunkelglatt und schneller vorbei, als wollte er seinem Geschick entfliehen, die ganze Gegend verwandelt plötzlich seltsam ihre Miene. Keine Glockenklänge wehen mehr fromm über die Felder, die Wolken zu

⁸³³ 309 Ibid., p. 222.

zerteilen, der Glaube ist tot, die Welt liegt stumm, und viel Teures wird untergehen, eh' die Brust wieder frei aufatmet. (Livre 2, chap. 15, p. 167-168)

La dématérialisation des éléments naturels, énumérés tour à tour comme de purs 'chiffres' dénués de toute réalité ('den dunkelblauen Himmel', 'schwere Gewitter', 'der Strom', 'die ganze Gegend', 'die Felder', 'die Wolken', 'die Welt'), tout comme le caractère anthropomorphique de la description ('die ganze Gegend verwandelt plötzlich seltsam ihre Miene') indiquent que nous avons affaire ici à une représentation allégorique de la perte d'un monde déserté par Dieu ('der Glaube ist tot, die Welt ist stumm').

De même, l'éclairage et l'agencement du tableau vivant que découvre Friedrich lors d'une soirée organisée par le prince héritier semblent également au service d'une édification religieuse. Au centre du tableau apparaît une femme vêtue de blanc, qui élève une croix vers le ciel. Le nimbe de cette créature éthérée contraste violemment avec l'obscurité des premiers plans, peu à peu gagnés par cette lumière céleste :

Man sah nämlich überraschend ins Freie, überschaute statt eines Theaters die große, wunderbare Bühne der Nacht selber, die vom Monde beleuchtet draußen ruhte. Schräge über die Gegend hin streckte sich ein ungeheurer Riesenschatten weit hinaus, auf dessen Rücken eine hohe, weibliche Gestalt erhoben stand. Ihr langes weites Gewand war durchaus blendendweiß, die eine Hand hatte sie ans Herz gelegt, mit der andern hielt sie ein Kreuz zum Himmel empor. Das Gewand schien ganz und gar von Licht durchdrungen und strömte von allen Seiten einen milden Glanz aus, der eine himmlische Glorie um die ganze Gestalt bildete und sich ins Firmament zu verlieren schien, wo oben an seinem Ausgange einzelne wirkliche Sterne hindurchschimmerten. Rings unter dieser Gestalt war ein dunkler Kreis hoher, traumhafter, phantastisch ineinander verschlungener Pflanzen [...]. Nur hin und her endigten sich die höchsten dieser Pflanzengewinde in einzelne Lilien und Rosen, die von der Glorie, der sich sich zuwandten, berührt und verklärt wurden [...]. (Livre 2, chap. 12, p. 122-123)

À cette incarnation 'vivante' de la Vierge est opposée celle de la Vénus païenne, bacchante à demi éclairée et soudain pétrifiée par l'apparition de son 'pendant'

⁸³⁴ 310 Dans le sévère bilan qu'il dresse à la veille de son entrée au monastère, Friedrich use de cette même métaphore de la 'résurrection' du soleil, qui dissipera enfin les 'ténèbres' qui enveloppent son époque : 'Mir scheint unsre Zeit dieser weiten, ungewissen Dämmerung zu gleichen! Licht und Schatten ringen noch ungeschieden in wunderbaren Massen gewaltig miteinander, dunkle Wolken ziehn verhängnisschwer dazwischen, ungewiß ob sie Tod oder Segen führen, die Welt liegt unten in weiter, dumpf stiller Erwartung. [...] alles weist wie mit blutigem Finger warnend auf ein großes, unvermeidliches Unglück hin. Unsere Jugend erfreut kein sorglos leichtes Spiel, keine fröhliche Ruhe, wie unsere Väter, uns hat frühe der Ernst des Lebens erfaßt. Im Kampfe sind wir geboren, und im Kampf werden wir, überwunden oder triumphierend, untergehn. [...] Wunder werden zuletzt geschehen, um der Gerechtigkeit willen, bis endlich die neue und doch ewig alte Sonne durch die Greuel bricht, die Donner rollen nur noch fernab an den Bergen, die weiße Taube kommt durch die blaue Luft geflogen, und die Erde hebt sich vereint, wie eine befreite Schöne, in neuer Glorie empor.' (in : op. cit., Livre 3, chap. 24, p. 291). C'est dans cet épilogue édifiant que prend corps la vision prophétique de Friedrich dans le second livre du roman.

⁸³⁵ 311 'Von der andern Seite stand eine schöne, weibliche Gestalt in griechischer Kleidung, wie die Alten ihre Göttinnen abbildeten. [...] Das Gesicht erschrocken von der Glorie abgewendet, war sie nur zur Hälfte erleuchtet ; aber es war die deutlichste und vollendetste Figur. Es schien, als wäre die irdische, lebenslustige Schönheit von dem Glanze jener himmlischen berührt, in ihrer bacchantischen Stellung plötzlich so erstarrt.', in : ibid.

. La coulisse 'naturelle' de cette scène religieuse semble également transfigurée par la révélation de la beauté céleste :

Im Hintergrunde sah man noch einige Streifen des Abendrotes am Himmel stehen, fernes, dunkelblaues Gebirg, und hin und wieder den Strom aus der weiten Tiefe wie Silber aufblickend. Die ganze Gegend schien in erwartungsvoller Stille zu feiern, wie vor einem großen Morgen, der das geheimnisvoll gebundene Leben in herrlicher Pracht lösen soll. (ibid.)

Le degré d'abstraction du paysage est à nouveau l'indice d'un traitement purement allégorique. Friedrich, transporté par son amour pour Rosa, qui incarne ici l'idéal féminin chrétien, voit dans la nature la préfiguration de son destin :

Friedrich war freudig zusammengefahren, als der Vorhang sich plötzlich eröffnete, denn er hatte in der mittelsten Figur mit dem Kreuze sogleich seine Rosa erkannt. [...] An ihren großen, sinnigen Augen entzündete sich in seiner Brust die Macht hoher, freudiger Entschlüsse und Gedanken, das Abendrot eines künftigen, weiten, herrlichen Lebens und seine ganze Seele flog wie mit großen Flügeln in die wunderbare Aussicht hinein. (ibid., p. 123-124)

Comme l'indique clairement son emploi purement métaphorique ('das Abendrot eines künftigen, weiten, herrlichen Lebens'), le crépuscule devient ainsi le 'chiffre' métaphysique de la destinée du héros.

4. 3. 5. Conclusion

Le recours à un motif traditionnellement utilisé par les peintres, comme le rappelle J. A. Schmoll, comme une 'métaphore de l'oeil'⁸³⁶, permet non seulement d'opérer la mise en perspective du paysage contemplé, mais également de rehausser ses qualités plastiques.

Toutefois, cette esthétisation de la représentation, jointe, en littérature, à la fonction 'démarcative' du motif de la fenêtre, n'est pas la seule particularité de l'oeuvre de Eichendorff. En effet, paradoxalement, le 'cadre' de la fenêtre ne semble être posé que pour être ensuite débordé par le regard du spectateur, attiré par le spectacle d'étendues infinies.

Nous avons cherché tout d'abord à résoudre ce paradoxe apparent en nous référant aux réflexions de Schelling sur la nature de l'oeuvre d'art. Nous avons ainsi relevé l'idée d'une 'réflexivité' propre à la conception romantique de l'art, telle que la conçoit notamment F. Schlegel⁸³⁷. L'impossibilité de donner une image exacte de l'immensité de la nature conduit l'artiste non à représenter les objets tels qu'ils sont, mais tels qu'ils 'apparaissent', comme le rappelle A. W. Schlegel dans son essai dialogique *Die Gemälde*

⁸³⁶ 312 'Hier klingt [...] das Fenster selbst als Symbol des Gesichtssinnes an, als ein Auge des Hauses, wie das Auge als Fenster im menschlichen Antlitz verstanden wird.' (J. A. Schmoll, dit Eisenwerth, 'Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei', in : L. Grote, *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, Munich 1970, p. 13-165, cit. ici p. 20). L'auteur se réfère ici à un tableau de Van Loo (*Famille du peintre avec camera obscura*, 1764, Washington, National Gallery), dans lequel cet usage symbolique du motif de la fenêtre est renforcé par l'ajout d'un 'accessoire allégorique', une *camrera obscura*, offerte au regard de l'enfant représenté au premier plan. Le 'mécanisme' de la perception visuelle, doublement souligné (par la fenêtre et la *camera obscura*), devient ainsi le sujet de la représentation elle-même.

⁸³⁸ . L'essence de la peinture réside non pas en une imitation du réel, mais en une 'idéalisations' de 'l'apparence' :

[...] Sie [die Malerei] ist ja eigentlich die Kunst des Scheines, wie die Bildnerei die Kunst der Formen; [...] sie soll den Schein idealisieren. [...] Der Maler giebt ihm einen Körper, eine selbständige Existenz außer unserm Organ : er macht uns das Medium alles Sichtbaren selbst zum Gegenstande⁸³⁹.

L'utilisation du motif de la fenêtre dans la peinture romantique illustre parfaitement cet 'art de l'apparence'. En dépouillant ses paysages perçus par une fenêtre de tout élément superflu, C. D. Friedrich fait de la fenêtre, souvent représentée à mi-distance du premier plan, comme par exemple dans le tableau *Frau am Fenster*⁸⁴⁰, et par la médiation de laquelle s'opère la perception du réel ('das Medium alles Sichtbaren'), le véritable sujet de la représentation.

Le recours presque systématique au motif de la fenêtre chez Eichendorff, ainsi que l'indétermination frappante de ses paysages, qui reposent sur des formules stéréotypées récurrentes, ont pu nous inciter à considérer comme 'réflexives', au sens où l'entendent les frères Schlegel, ces représentations 'encadrées'. Or, l'étude de la composition de certaines descriptions de paysages dans le roman *Ahnung und Gegenwart* a révélé également la présence d'un espace intermédiaire, au centre duquel naît un mouvement de va-et-vient, entre le proche et le lointain. En instaurant ce réseau de relations spatiales, Eichendorff semble vouloir éviter toute projection immodérée du spectateur dans l'infini du paysage.

C'est par la présence de cet espace substantiel, qu'a soulignée notamment, en des termes toutefois excessifs, R. Alewyn⁸⁴¹, et par le maintien d'un seuil entre le spectateur, tenu de rester au premier plan, et le fragment de nature contemplé que les paysages de Eichendorff se distinguent des descriptions romantiques de la nature, ainsi que l'affirme par exemple E. Schwarz :

Anders als die Romantiker gebraucht Eichendorff seine Landschaften niemals als Spiegelungen oder Projektionen von Gefühlen, weder seiner eigenen noch

⁸³⁷ 313 Nous renvoyons ici au fragment n°116 de l'*Athenäum* : '[...] die romantische Poesie [kann] am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden frei von allem Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.' (F. Schlegel, 'Athenäum-Fragment', in : *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, op. cit., vol. 2, p. 182-183.

⁸³⁸ 314 'Die Malerei unternimmt ja nicht die Gegenstände abzubilden wie sie sind, sondern wie sie erscheinen.', in : 'Die Gemälde', op. cit., p. 55.

⁸³⁹ 315 *Ibid.*, p. 64. 316 Cf. reproduction n°8.

⁸⁴⁰

⁸⁴¹ 317 'Sie [die Eichendorffschen Landschaften] haben [...] dieses gemeinsam: sie sind Schöpfungen aus Raum. Sie sind arm an gegenständlichem Inhalt und körperlicher Kontur, aber sie sind verschwenderisch ausgestattet mit räumlichen Relationen. Eichendorffs Landschaft ist reiner Raum, aus nichts gemacht als aus Bewegung, der konsequenteste Versuch, reinen Raum in der Dichtung darzustellen, den wir kennen.', in : R. Alewyn, op. cit., p. 42.

derjenigen seiner Gestalten. Was diese Landschaften erzeugen, ist nämlich nicht Gefühl, sondern Raum, den eigentümlichen Raum der Eichendorffschen Welt, in der selbst die gewöhnlichsten Dinge und konventionellsten Geschehnisse sich 'poetisieren'⁸⁴².

Il nous paraît toutefois indispensable de corriger ce jugement, selon lequel les paysages de Eichendorff seraient absolument réfractaires à toute projection affective, en rappelant la fonction symbolique de la fenêtre ouverte, au petit matin, sur un monde régénéré par le soleil levant.

Rappelons les deux 'voies' que distingue Eichendorff dans ses réflexions théoriques sur le roman allemand du XVIIIe siècle, lorsqu'il s'agit de représenter, en dépit des contraintes inhérentes au mode d'expression poétique, 'l'infini'. L'impossibilité de reproduire, sous une forme fatalement limitée, l'immensité de la nature conduit le poète à opter soit pour une transcription allégorique des correspondances universelles et mystérieuses qui existent entre la nature et l'individu⁸⁴³, option qu'a choisie notamment Tieck, ainsi que nous l'avons constaté, soit pour une représentation 'symbolique' tour à tour 'objective, plastique et épique'⁸⁴⁴. C'est à la faveur de ce type de représentation que des correspondances à la fois musicales ('die halbvernehmbaren Naturlaute') et inconscientes ('was in der Menschenbrust gleichsam wie in Träumen zu uns spricht') s'expriment librement, sans être codifiées au préalable, c'est-à-dire, selon les termes de Goethe, sans que 'l'image' n'épuise totalement 'l'idée'. En développant des correspondances musicales entre la nature et l'âme du spectateur (le bruissement des forêts et des fleuves, l'écho magique du cor de postillon et des cloches matinales...), tout en introduisant, comme dans le roman *Ahnung und Gegenwart* par exemple, une dimension spatiale, Eichendorff cherche manifestement à emprunter cette seconde voie 'symbolique' qu'il esquisse dans son essai théorique, sans renoncer pour autant, ainsi que nous l'avons constaté, à un mode de représentation allégorique, voire emblématique, du paysage.

De cette ambiguïté permanente naît la difficulté de cerner précisément la fonction de la représentation du paysage dans l'oeuvre de Eichendorff, caractérisée par sa position intermédiaire, dans l'histoire de la littérature allemande, entre romantisme et réalisme. L'étrange apostrophe personnelle qu'adresse subitement le narrateur omniscient à son 'curieux ami, complaisant et éprouvé', sous les traits duquel se cache Kaplan Ciupke,

⁸⁴² 318 E. Schwarz, *op. cit.*, p. 195.

⁸⁴³ 319 'Die einen faßten alles Geheimnisvolle, das der Natur und dem Menschenleben einwohnt, in eine allgemeine Weltsymbolik zusammen, und suchten dann von oben herab das Bild dafür in der irdischen Erscheinung, als einer bloßen Allegorie jener Symbolik.', in : J. v. Eichendorff, *Der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum*, *op. cit.*, p. 178-179.

⁸⁴⁴ 320 'Andere dagegen, mehr organisch von der Mannigfaltigkeit und dem einzelnen der bunten Weltanschauung ausgehend, suchten gerade umgekehrt für das gegebene Bild die höhere Bedeutung und strebten, die halbvernehmbaren Naturlaute und was in der Menschenbrust gleichsam wie in Träumen zu uns spricht, jeden verhüllten Keim des Ewigen, von unten hinauf zu der symbolischen Schönheit emporzuranken, nach der sich alle sehnen. Diese [...] Richtung ist ihrer Natur nach objektiv, plastisch, episch.', in : *ibid.*

compagnon par le cœur de Eichendorff, lorsqu'il était enfant, dans le dixième chapitre du roman *Ahnung und Gegenwart*, témoigne de cette dualité constitutive du poète, à la fois nostalgique et perspicace :

Und du seltsamer, guter, geprüfter Freund, ich brauche dich und mich nicht zu nennen; aber du wirst uns beide in tiefster Seele erkennen, wenn dir diese Blätter vielleicht einmal zufällig in die Hände kommen. Dein Leben ist mir immer vorgekommen, wie ein uraltes, dunkel verbautes Gemach mit vielen rauhen Ecken, das unbeschreiblich einsam und hoch steht über den gewöhnlichen Hantierungen der Menschen. Eine alte verstimmte Laute, die niemand mehr zu spielen versteht, liegt verstaubt auf dem Boden. Aus dem finstern Erker siehst du durch bunt und phantastisch gemalte Scheiben über das niedere, emsig wimmelnde Land unten weg in ein anderes, ruhiges, wunderbares, ewig freies Land. Alle die wenigen, die dich kennen und lieben, siehst du dort im Sonnenschein wandeln und das das Heimweh befällt auch dich. Aber dir fehlen Flügel und Segel, und du reiest in verzweifelter Lustigkeit an den Saiten der alten Laute, daß es mir oft das Herz zerreißen wollte. Die Leute gehen unten vorüber und verlachen dein wildes Geklimper, aber ich sage dir, es ist mehr als göttlicher Klang darin, als in ihrem ordentlichen, allgepriesenen Geleier. (Livre 1, chap. 10, p. 96-97, termes soulignés par nous)

L'incapacité de franchir le seuil que marque la fenêtre, désignée ici par synecdoque ('durch bunt und phantastisch gemalte Scheiben'), ne serait-ce que par 'l'envol' de l'imagination ('aber dir fehlen Flügel und Segel'), médiation chère aux romantiques, est compensée ici par l'acuité de la perception visuelle, qui, si elle n'était pas altérée par le prisme 'fantastique' de la fenêtre, pourrait être celle d'un observateur 'réaliste'. La position dominante du spectateur, ainsi que son détachement du monde philistin ('einsam und hoch [...] über den gewöhnlichen Hantierungen der Menschen') rappelle l'attitude du cousin fantasque dans la nouvelle de Hoffmann, évoquée plus haut⁸⁴⁵, *Des Vettters Eckfenster* (1822). Toutefois, alors que dans ce texte de Hoffmann, la perception fragmentaire du monde, ayant pour objet non plus la nature, mais de petites scènes urbaines, sert, comme nous l'avons souligné, de tremplin à l'imagination, le recours au motif de la fenêtre chez Eichendorff traduit la volonté de se garder de toute fusion panthéiste de la nature, sans s'interdire pour autant de se réfugier dans le monde 'serein, merveilleux et éternellement libre' ('in ein anderes, ruhiges, wunderbares, ewig freies Land') de la création poétique.

Cet aparté spéculaire, enchâssé sans ménagement dans le récit, fait ainsi apparaître la signification symbolique du motif de la fenêtre dans l'oeuvre de Eichendorff, comme un 'seuil' entre l'esthétique du premier romantisme et celle du réalisme⁸⁴⁶.

⁸⁴⁵ 321 Cf. supra : 2. 2. 4., p. 112 sq.

⁸⁴⁶ 322 La distance qui sépare Eichendorff de ces orientations esthétiques se mesure à celle qui existe, en peinture, entre les tableaux 'réflexifs' de paysages vus par une fenêtre chez C. D. Friedrich, tel que *Frau am Fenster* par exemple, et celui, plus réaliste, que réalisera, en 1823, J. C. C. Dahl, *Blick auf Schlo Pillnitz* (Essen, Museum Folkwang, cf. reproduction n°11).

5. PROLONGEMENTS : VERS UNE REPRÉSENTATION PLUS RÉALISTE DU PAYSAGE

Nous souhaitons prolonger notre réflexion sur l'élaboration du paysage en littérature par la présentation de deux textes qui annoncent le retour à une forme de représentation plus réaliste, évolution qui apparaît nécessaire au terme d'un processus d'intériorisation excessive du paysage, tel que nous l'avons constaté notamment chez Tieck et, dans une moindre mesure, chez Eichendorff.

Il s'agit tout d'abord d'un récit de Goethe qui fut publié en 1828 sous le titre de *Novelle* et qui se caractérise par la rigueur de son organisation spatiale. Nous compléterons cette première analyse par l'exposé d'un passage dialogique de la nouvelle de Tieck *Musikalische Leiden und Freuden* (1822), passage qui présente une réflexion féconde pour notre sujet. À la contemplation extatique du paysage est en effet opposée une observation plus objective du monde sensible, conçu non plus comme une surface de projection idéale, mais comme la source d'un plaisir esthétique modéré.

5. 1. La représentation du paysage dans le récit de J.

W. v. Goethe *Novelle* (1828) : le jeu du réel et de l'idéal

Rappelons tout d'abord que le récit *Novelle* avait été conçu, à l'origine, comme un 'poème épique', comme l'atteste le journal de Goethe, à la date du 23 mars 1797⁸⁴⁷. Dans une lettre adressée, en avril 1797, à son épouse, W. v. Humboldt, informé de ce projet initial par Goethe lui-même, avait résumé en quelques phrases le sujet du poème :

Er [Goethe] läßt einen deutschen Erbprinzen, der mit im Kriege gewesen ist, im Winter zu seiner Familie zurückkommen. Der erste Gesang fängt mit einem Frühstück an, das nach einer geendigten Schweinsjagd genommen wird. [...] Plötzlich kommt die Nachricht, daß in einem benachbarten kleinen Städtchen beim Jahrmart Feuer ausgekommen sei und bei der Verwirrung, die dadurch entsteht, wilde Tiere losgekommen wären, die man sehen ließ. Nun macht sich der Prinz und sein Gefolge auf, und die heroische Handlung dieses epischen Gedichts ist nun eigentlich die Bekämpfung dieser Tiere⁸⁴⁸.

Nous retrouvons dans cette première mouture, que Goethe, occupé par ailleurs à la reprise du *Faust*, avait rapidement abandonnée, les thèmes constitutifs de la version définitive, rédigée en octobre 1826. Il s'agit notamment de la chasse entreprise par le prince héritier, de l'incendie qui se déclenche subitement dans la ville voisine, de la fuite des animaux sauvages exposés sur le marché, ainsi que de la battue finale, 'l'action héroïque' du poème.

Dans le récit *Novelle*, comme souvent chez Goethe, l'organisation de l'espace prend une valeur centrale. Elle se caractérise par la mise en relation de deux ensembles fortement structurés, la montagne, lieu dans lequel doit s'effectuer la chasse⁸⁴⁹, et la plaine, composée de 'vergers et de jardins de plaisance'⁸⁵⁰ soigneusement cultivés. À cette organisation binaire de l'espace correspond celle du déroulement narratif dans la première partie du récit. En effet, deux actions sont simultanément développées : d'une part le départ du prince et sa suite pour la chasse, de l'autre l'excursion qu'organise sa jeune épouse, désireuse de découvrir 'en réalité' l'ancienne forteresse de famille, connue simplement par le biais des dessins que lui a exposés l'oncle du prince⁸⁵¹. Toutes deux sont interrompues par l'intervention d'un 'événement inouï', selon la formule employée par

⁸⁴⁷ 'Neue Idee zu einem epischen Gedichte. Nachmittag zu Schiller, darüber gesprochen.', in : J. W. v. Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, éd. par V. C. Dörr et N. Oellers, Francfort 1998, vol. 4, p. 310.

⁸⁴⁸ In : W. v. Humboldt, *Briefe, sélection établie par W. Rößle, Munich 1952, p. 160.*

⁸⁴⁹ '[...] man hatte sich vorgenommen, weit in das Gebirge hineinzudringen, um die friedlichen Bewohner der dortigen Wälder durch einen unerwarteten Kriegszug zu beunruhigen.' (J. W. v. Goethe, *Novelle*, in : *Werke*, op. cit., vol. 6, p. 492). Nous signalons également la traduction récente de ce texte par J. Porchat (J. W. Goethe, *Les nouvelles*, Éditions Circé 1996, p. 203-232).

⁸⁵⁰ Nous renvoyons ici à la description, présentée et analysée plus loin, du paysage découvert par la princesse et ses compagnons lors de leur excursion vers la vieille 'forteresse de famille' ('Stammburg'). Cf. infra p. 268.

Goethe pour justifier le choix du titre générique de *Novelle* pour son récit ('eine sich ereignete unerhörte Begebenheit')⁸⁵², l'épisode de l'incendie, lié à celui de la chasse au tigre qui s'est échappé, à cette occasion, de la ménagerie foraine⁸⁵³.

Ce tournant narratif est marqué par la conjonction des deux actions initiales. À la vue de la fumée de l'incendie, les chasseurs décident de rejoindre le lieu du sinistre et croisent sur leur chemin le groupe que forment la princesse, accompagnée de l'oncle Friedrich et de l'écuyer Honorio, et la famille de forains, propriétaire de l'animal abattu :

Über die steinige Blöße einhersprengend stutzten und starteten sie, nun die unerwartete Gruppe gewahr werdend, die sich auf der leeren Fläche merkwürdig auszeichnete. (p. 505)

Le théâtre de l'action dramatique (la chasse au tigre) est constitué par un lieu 'nu et caillouteux' ('die steinige Blöße'), sur lequel se détache 'curieusement' ('merkwürdig') le petit groupe des promeneurs et des forains. Au resserrement de l'action correspond ainsi celui de l'espace, non plus scindé en deux vastes ensembles (la montagne et la plaine), mais réduit à une surface neutre, située à mi-chemin entre l'ancienne forteresse de famille et le château princier.

Toutefois, loin de reprendre le double récit de la chasse menée par le prince et de l'excursion effectuée par son épouse (ni l'une ni l'autre de ces actions ne connaîtront d'issue), le narrateur introduit un nouvel événement 'inattendu', directement lié à l'épisode de l'incendie. Il s'agit de la fuite d'un second animal libéré par les flammes, un lion qui appartient également au couple de forains et qui s'est dirigé vers la montagne. Le développement de cette troisième trame narrative s'accompagne d'un nouveau changement de lieu, encore plus restrictif que le précédent, puisqu'il s'agit de la cour intérieure de la vieille forteresse de famille, enceinte où le lion a trouvé refuge.

La seconde partie du récit se caractérise non seulement par la transposition de l'action dans un lieu où, 'de mémoire d'homme', personne n'avait jamais pénétré, et auquel seul un 'chemin secret' donne accès⁸⁵⁴, mais également par l'effacement des premiers protagonistes (les membres de la cour), remplacés, à l'exception de Honorio, par

⁸⁵¹ Cf. infra p. 277. 6 Cf. J. W. v. Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, in : *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, éd. par E. Beutler, 24 vol., Zurich, 1949 sq.; vol. 24, p. 225. Nous n'entrerons pas dans des considérations théoriques sur le genre spécifique de la nouvelle, réflexions qui risqueraient de nous éloigner de notre sujet. La distinction de cet 'événement inouï', considéré par Goethe comme le critère distinctif d'une nouvelle (à l'instar de celle qui est enchâssée dans le roman *Die Wahlverwandtschaften* et qui s'intitule 'Die wunderlichen Nachbarskinder'), ne nous intéresse que dans la mesure où elle nous permet de dégager l'organisation narrative de notre récit.

⁸⁵²

⁸⁵³ Ces deux épisodes sont qualifiés tour à tour 'd'incident tout à la fois imprévu et extraordinaire' ('ein[en] so unerwartet außerordentlich[en] Fall', in : op. cit., p. 500) et 'd'événement étrange et inouï' ('de[m] seltsame[n] unerhörte[n] Ereignis', in : op. cit., p. 505). 8 'Ein anderes Blatt aber vorlegend, fuhr er [Fürst-Oheim] fort: Was sagt Ihr nun zum Schloßhofe, der, durch das Zusammenstürzen des alten Torturmes unzugänglich, seit undenklichen Jahren von niemand betreten ward? Wir suchten ihm von der Seite beizukommen, haben Mauern durch brochen, Gewölbe gesprengt und so einen bequemen, aber geheimen Weg bereitet.', in : *ibid.*, p. 494.

la famille de forains (un couple et leur enfant), d'origine apparemment étrangère⁸⁵⁴. Ce glissement du nouveau à l'ancien château, de la culture de l'Occident à celle de l'Orient signale l'élévation progressive de l'action à un autre niveau. Le récit de la capture du lion, entrecoupé de passages lyriques (les chants de l'enfant, qui parvient, tout en jouant de la flûte, à dompter l'animal), est en effet nourri de nombreuses références : légendaires (le Charmeur de rats de Hameln, un thème traité également par Goethe dans la ballade intitulée 'Der Rattenfänger'⁸⁵⁶), intertextuelles (le livret composé par Schikadener pour l'opéra de Mozart *Die Zauberflöte*, et pour lequel Goethe avait proposé une suite, restée à l'état de fragment, ainsi que le roman de J. F. Cooper *The Pioneers; or, The sources of the Susquehanna*⁸⁵⁷), bibliques (Daniel dans la fosse aux lions, la légende de Saint-Jérôme...) et enfin mythiques (notamment le mythe d'Orphée)⁸⁵⁸.

Ainsi, le récit que nous nous proposons d'analyser se caractérise par la juxtaposition de deux parties distinctes tant par leur structure spatiale et narrative que par leur contenu sémantique. La cohésion de cette oeuvre en apparence composite est néanmoins assurée non seulement par l'introduction d'un 'événement inouï' (l'épisode 'inattendu' de l'incendie), point de jonction entre ses deux grandes parties, mais également par l'organisation rigoureuse de l'espace narratif selon un axe vertical, indiqué par le déplacement des personnages, de la plaine vers la montagne, puis par l'ascension finale vers la forteresse. En outre, incipit et fin du récit se répondent : il s'ouvre par la description de l'effervescence qui règne dans la 'vaste cour' du château princier, voilée par 'l'épais brouillard' d'une matinée d'automne⁸⁵⁹, et s'achève par celle de la prouesse que réalise l'enfant, nimbé d'une lumière crépusculaire⁸⁶⁰, dans l'enceinte de la vieille forteresse. C'est également ce jeu de renvois spatiaux et temporels qui permet de sauvegarder l'unité de l'ensemble.

Cette rapide présentation générale fait apparaître une corrélation étroite entre

⁸⁵⁴ 9 Le narrateur souligne à deux reprises l'étrangeté vestimentaire du couple de forains ('an einer [...] bunten und seltsamen Kleidung' ; 'bunt und wunderlich gekleidet wie Frau und Kind', in : *ibid.*, p. 504 et 505).

⁸⁵⁵

⁸⁵⁶ In : *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, op. cit., vol. 1, p. 126 sq.

⁸⁵⁷ Ce récit, publié en 1823, se caractérise notamment par une opposition entre la civilisation et la nature, contraste que nous retrouvons dans le texte de Goethe.

⁸⁵⁸ Pour une présentation exhaustive de toutes ces références, cf. *Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang Goethe Novelle*, éd. par C. Wagenknecht, Stuttgart 1994.

⁸⁵⁹ 'Ein dichter Herbstnebel verhüllte noch in der Frühe die weiten Räume des fürstlichen Schloßhofes, als man schon mehr oder weniger durch den sich lichtenden Schleier die ganze Jägerei zu Pferde und zu Fuß durcheinander bewegt sah.', in : *ibid.*, p. 494.

⁸⁶⁰ 'Er [der Löwe] zeigte hie und da Lust, sich niederzulegen, doch der Knabe führte ihn im Halbkreise durch die wenig entblätterten, buntbelaubten Bäume, bis er sich endlich in den letzten Strahlen der Sonne, die sie durch eine Ruinenlücke hereinsandte, wie verklärt niedersetzte [...].', in : *ibid.*, p. 511.

l'économie du récit et son organisation spatiale. De fait, le texte se prête tout particulièrement à la mise en évidence du rôle du paysage dans la constitution de ce réseau narratif que forment tout à la fois les personnages, l'action, ainsi que les variations de perspective. La découverte d'une structure sémantique sous-jacente à la représentation du paysage, caractérisée par une extrême minutie, comme nous le constaterons dans la première partie de notre analyse, nous amènera ensuite à étudier plus précisément sa fonction narrative dans le récit. Enfin, la transformation brutale du paysage⁸⁶¹, associée à l'intervention de 'l'événement inouï' de l'incendie, semble être l'indice de l'emprise progressive de l'idéal sur le réel, transfiguré par le récit, de plus en plus proche de la légende, de l'écriture gnomique et mystique, de la prouesse réalisée par l'enfant.

5. 1. 1. Une représentation objective du paysage ?

Lorsqu'il avait lu pour la première fois, en janvier 1827, les premiers feuillets de la 'nouvelle' que Goethe venait d'achever, Eckermann avait été tout d'abord frappé par 'l'extraordinaire précision' avec laquelle était représenté chaque élément constitutif du cadre du récit :

Während des Lesens hatte ich die außerordentliche Deutlichkeit zu bewundern, womit alle Gegenstände bis auf die kleinste Lokalität vor die Augen gebracht waren. Der Auszug zur Jagd, die Zeichnungen der alten Schloßruine, alles trat entschieden vor die Anschauung, so daß man genötigt war, sich das Dargestellte gerade so zu denken, wie der Dichter es gewollt hatte⁸⁶².

Outre les vues du vieux château de famille, dessinées 'de divers côtés'⁸⁶³, ce sont des descriptions circonstanciées, structurées par de nombreux opérateurs topologiques, qui permettent au lecteur d'avoir une idée très concrète de la configuration de l'espace narratif.

Le château princier est situé à mi-chemin entre la montagne, lieu dans lequel a été autrefois érigée l'ancienne forteresse de famille, et la plaine, où s'étend aujourd'hui la ville :

Die Fürstin eilte, das Lieblingspferd zu besteigen, und führte, statt zum Hintertore bergauf, zum Vordertore bergunter ihren widerwillig-bereiten Begleiter [...]. (p. 496)

Le nouveau château donne, à l'arrière ('zum Hintertore bergauf'), sur la montagne et offre, à l'avant ('zum Vordertore bergunter'), un accès direct à la ville, vers laquelle la princesse entraîne tout d'abord ses compagnons.

⁸⁶¹ Nous reviendrons plus loin sur ce passage essentiel, situé exactement au milieu du récit. Cf. infra p. 279.

⁸⁶² In : J. W. v. Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, op. cit., vol. 24, p. 202.

⁸⁶³ 'Liebe Cousine, sagte der alte rüstige Herr [Fürst-Oheim], hier legen wir die Ansichten der Stamburg vor, gezeichnet, um von verschiedenen Seiten anschaulich zu machen, wie der mächtige Trutz- und Schutzbau von alten Zeiten her dem Jahr und seiner Witterung sich entgegenstemmte [...]', in : op. cit., p. 493.

De plus, ce château se distingue par une position non seulement intermédiaire (entre la vieille forteresse et la ville), mais également dominante :

Die Fürstin [...] begab sich in die hintern Zimmer, welche nach dem Gebirg eine freie Aussicht ließen, die um desto schöner war, als das Schloß selbst von dem Flusse herauf in einiger Höhe stand und so vor- als hinterwärts mannigfaltige bedeutende Ansichten gewährte. (p. 492)

La qualité esthétique des vues offertes de tout côté par les ouvertures du château est rehaussée par l'exposition particulière du bâtiment, qui surplombe 'de quelque hauteur' le fleuve.

La description de l'excursion effectuée par la princesse, du nouveau château jusqu'au pied de la forteresse de famille en passant par la ville, fait apparaître la disposition triangulaire de ces trois éléments dans l'espace narratif⁸⁶⁴. Après avoir franchi les portes de la ville, située en contrebas du château princier, les cavaliers pénètrent dans 'la plus riante contrée' :

[...] alles und jedes war sogleich ausgelöscht, als man, zum Tore hinausgelangt, in die heiterste Gegend eintrat. Der Weg führte zuerst am Flusse hinan, an einem zwar noch schmalen, nur leichte Kähne tragenden Wasser [...]. Dann ging es weiter durch wohlversorgte Frucht- und Lustgärten sachte hinaufwärts, und man sah sich nach und nach in der aufgetanen wohlbewohnten Gegend um, bis erst ein Busch, sodann ein Wäldchen die Gesellschaft aufnahm und die anmutigsten Örtlichkeiten ihren Blick begrenzten und erquickten. Ein aufwärts leitendes Wiesental, erst vor kurzem zum zweiten Male gemäht, sammetähnlich anzusehen, von einer oberwärts, lebhaft auf einmal reich entspringenden Quelle gewässert, empfing sie freundlich [...]. (p. 498)⁸⁶⁵

Par ses 'vergers' et ses 'jardins de plaisance' soigneusement entretenus, cette région accueillante rappelle celle de Teplitz, en Bohême, où Goethe avait séjourné à plusieurs reprises, en 1810, 1812 et 1813. Dans ses notes, il dépeint une contrée très 'attrayante' et richement cultivée⁸⁶⁶, à l'image de celle que découvrent les promeneurs sur le chemin qui mène à la vieille forteresse.

Toutefois, la présence d'un 'bosquet' et d'un 'petit bois', ainsi que la comparaison du

⁸⁶⁴ Nous renvoyons ici au plan topographique très précis qu'a tracé C. Wagenknecht, en s'appuyant notamment sur cette description du long parcours qu'effectuent les cavaliers ('Lageplan und Wegskizze zu Goethes 'Novelle' ', in : op. cit., p. 39).

⁸⁶⁵ ***Nous nous permettons, pour les besoins de notre analyse, de décomposer en plusieurs parties cette ample description de paysage.***

⁸⁶⁶ 'Die Umgebung von Teplitz ist in diesem Augenblick sehr reizend. Die Wiesen, meist gewässert, blühen durchaus, die Felder stehen schmuck; Sommer- und Wintersaat, Klee, Erbsen und was sonst keimen mag, wetteifern miteinander, die Höhen und Flächen, die Tiefen und Berge herauszuputzen, und alles verspricht das fruchtbarste Jahr. Die Blüten, besonders der Birnbäume, waren höchst reich, die Kirschen blieben nicht zurück, und so hatte die ganze Gegend das munterste Ansehn.', in : J. W. v. Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe, und Gespräche*, op. cit., vol. 17, p. 509. Il est probable que la région de Teplitz ait servi de modèle à la représentation du paysage dans le récit *Novelle*, d'autant plus que se trouvait, non loin du château de Eisenberg (résidence du prince Lobkowitz), la ruine de l'ancienne forteresse de Hassenstein que Goethe eut l'occasion de visiter en septembre 1810.

'vallon gazonné', arrosé d'une 'source vive', à un 'tapis de velours', éléments caractéristiques de la représentation traditionnelle du *locus amoenus*, confèrent à ce paysage un caractère idéal, souligné par les qualificatifs ('wohlversorgte [Frucht-und Lustgärten]', '[in der] wohlbewohnten [Gegend]', '[die] anmutigsten [Örtlichkeiten]'), les adverbes ('sachte', 'freundlich') et les verbes employés ('aufnahm', 'erquickten', 'empfang'). La description s'organise en une succession d'impressions visuelles, marquée à la fois par une temporalisation factice ('zuerst', 'dann', 'nach und nach', 'erst', 'sodann') et par la fréquence particulière de verbes de perception ('man sah sich [...] um', 'ihren Blick begrenzten', 'sammetähnlich anzusehen').

Les promeneurs poursuivent ensuite leur ascension et, parvenus à un 'point de vue plus vaste et plus élevé'⁸⁶⁷, marquent un premier temps d'arrêt. Cette pause les invite tout naturellement à se retourner, afin de contempler le panorama qui s'offre de ce premier 'palier' :

Rückwärts aber - denn niemals gelangte man hierher, ohne sich umzukehren - erblickten sie durch zufällige Lücken der hohen Bäume das fürstliche Schloß links, von der Morgensonne beleuchtet; den wohlgebauten höhern Teil der Stadt von leichten Rauchwolken gedämpft, und so fort nach der Rechten zu die untere Stadt, den Fluß in einigen Krümmungen, mit seinen Wiesen und Mühlen; gegenüber eine weite nahrhafte Gegend. (ibid.)

La mise en perspective du paysage est ici clairement opérée par les déictiques spatiaux qui structurent cette vue d'ensemble : à la gauche des observateurs ('links') se trouve le nouveau château, à leur droite ('nach der Rechten zu') la ville basse et le fleuve, et face à eux ('gegenüber') s'étend une contrée fertile. Ce fragment de nature, perçu au hasard des trouées entre les arbres, est ainsi contemplé dans son ensemble, comme l'indique l'unité syntaxique de ce passage, constitué d'une seule et unique phrase. Les qualificatifs employés ('[den] wohlgebauten [Teil]', 'nahrhafte [Gegend]'), aucunement plastiques, rappellent les composantes idéales de la description précédente. Seul l'éclairage du paysage ('von der Morgensonne beleuchtet', 'von leichten Rauchwolken gedämpft') est ici particulièrement souligné.

Toutefois, cette première vue panoramique est encore partiellement occultée par la haute rangée d'arbres qui occupe le premier plan. Les promeneurs décident alors de rejoindre la 'vaste étendue rocailleuse'⁸⁶⁸ située au pied de la vieille forteresse et d'escalader 'jusqu'à une certaine hauteur' les rochers escarpés :

[...] man wollte bis zu einem gewissen Punkte gelangen, wo ein vorstehender

⁸⁶⁷ [...] und so zogen sie einem höheren freieren Standpunkt entgegen, den sie, aus dem Walde sich bewegend, nach einem lebhaften Stieg erreichten [...], in : ibid..

⁸⁶⁸ 'Nachdem sie sich an dem Anblick ersättigt oder vielmehr, wie es uns bei dem Umblick auf so hoher Stelle zu geschehen pflegt, erst recht verlangend geworden nach einer weitem, weniger begrenzten Aussicht, ritten sie eine steinige breite Fläche hinan, wo ihnen die mächtige Ruine als ein grüningekrönter Gipfel entgegenstand, wenig alte bäume tief unten um seinen Fuß; sie ritten hindurch, und so fanden sie sich gerade vor der steilsten unzugänglichsten Seite.', in : ibid., p. 499. Il s'agit de ce lieu 'neutre', distingué ensuite, par le biais du télescope, par la princesse, dans lequel va se dérouler, comme nous l'avons indiqué plus haut, 'l'action héroïque' du récit.

mächtiger Fels einen Flächenraum darbot, von wo man eine Aussicht hatte, die zwar schon in den Blick des Vogels übergang, aber sich doch noch malerisch genug hintereinander schob. (p. 499)

Les personnages arrêtent leur ascension au moment où ils atteignent une plate-forme rocheuse, déjà très élevée, afin de ne pas être gênés, dans leur recherche de vues 'pittoresques', par une trop grande extension du champ visuel.

Juchés sur cette esplanade naturelle, la princesse et ses compagnons découvrent alors, presque 'à vol d'oiseau', un panorama absolu :

Die Sonne, beinahe auf ihrer höchsten Stelle, verlieh die klarste Beleuchtung; das fürstliche Schloß mit seinen Teilen, Hauptgebäuden, Flügeln, Kuppeln und Türmen erschien gar stattlich; die obere Stadt in ihrer völligen Ausdehnung; auch in die untere konnte man bequem hineinsehen, ja durch das Fernrohr auf dem Markte sogar die Buden unterscheiden. Honorio war immer gewohnt, ein so förderliches Werkzeug überzuschnallen; man schaute den Fluß hinauf und hinab, diesseits das bergartig terrassenweis unterbrochene, jenseits das aufgleitende flache und in mäßigen Hügeln abwechselnde fruchtbare Land; Ortschaften unzählige; denn es war längst herkömmlich, über die Zahl zu streiten, wieviel man deren von hier oben gewahr werde. (ibid.)

L'énumération asyndétique des différentes parties constitutives du château princier ('mit seinen Teilen, Hauptgebäuden, Flügeln, Kuppeln und Türmen'), jointe au mode de présentation parataxique des objets successivement perçus par le regard, rappelle les inventaires des poètes baroques. Toutefois, cette description reste structurée par la distribution binaire des éléments qui la composent : d'une part, le nouveau château, de l'autre, la ville, scindée à son tour en une partie haute ('die obere Stadt') et en une partie basse ('die untere') ; d'un côté ('diesseits'), un pays montueux, de l'autre ('jenseits'), un terrain vallonné et fertile. De même, le fleuve est observé à la fois en amont et en aval ('hinauf und hinab').

L'application de cet ordre de la vue, qui se traduit par une série de verbes de perception ('hineinsehen', 'unterscheiden', 'man schaute [...] hinauf und hinab', 'gewahr werde'), l'emporte sur l'expression d'un sentiment esthétique. En effet, seule la qualité de la vision, tout d'abord favorisée par la position du soleil (situé pratiquement au zénith), puis améliorée par le recours à une lunette, est ici soulignée, comme l'indique le choix d'adverbes axiologiques ('stattlich', 'bequem'), associés à des verbes de perception ('erschien', 'hineinsehen'). Contemplé à la manière d'une *veduta*, le paysage, fortement structuré, est l'objet d'une jouissance essentiellement visuelle.

La recherche du meilleur point de vue possible, qui a poussé les promeneurs à gravir les premiers soubassements rocheux de la vieille forteresse, se traduit également par le glissement d'une perspective interne (point de vue de la princesse et de ses deux compagnons) à une perspective plus externe, 'suprasubjective' en quelque sorte, dans la mesure où il s'agit encore d'une perception collective, comme l'indique l'usage récurrent du pronom 'man' ('man sah sich [...] um', 'niemals gelangte man hierher', 'von wo man eine Aussicht hatte', 'konnte man [...] hineinsehen', 'man schaute den Fluß hinauf und hinab', 'wieviel man deren von hier oben gewahr werde'). La généralisation de la perception est par ailleurs confortée par la présence de nombreuses phrases nominales,

souvent simplement amorcées par un opérateur topologique ('gegenüber eine weite nahrhafte Gegend', 'diesseits das bergartig terrassenweis unterbrochene, jenseits das aufgleitende [...] Land', par exemple...).

Cet apparent souci d'objectivité nous entraîne bien loin des représentations romantiques du paysage, telles que nous les avons étudiées chez Tieck par exemple. À la mise en valeur, parfois excessive, des qualités sentimentales du paysage semble être effectivement préférée celle de ses composantes visuelles.

Cependant, l'affinement de la perception, matérialisé ici par le recours à une lunette d'approche, ne doit pas être automatiquement interprété comme une tendance manifeste au réalisme. La fonction que revêt cet instrument d'optique dans l'oeuvre de Goethe en apporte la preuve. Nous rappellerons notamment ce passage de la première version du roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821) dans lequel le pouvoir 'magique'⁸⁶⁹ de la longue-vue, loin d'opérer une médiation 'romantique', telle que l'a définie notamment Brentano⁸⁷⁰, entre l'observateur et l'objet (éloigné) de sa perception, se révèle funeste. En effet, l'usage de cet appareil permet à W. Meister, juché au sommet d'un rocher, de reconnaître si distinctement, parmi le petit groupe de femmes qui apparaît au loin, la silhouette de Natalie, qu'il perd toute notion de la réalité et manque de tomber dans le vide.

Dans la seconde version du roman (1829), W. Meister, après avoir pu observer Jupiter à la lunette, reconnaît le mérite indéniable de cet instrument d'optique, notamment dans le domaine de l'astrologie. Cependant, il s'empresse également de souligner son effet pernicieux sur l'âme humaine. Selon lui, la contemplation 'médiante' du monde, par l'intermédiaire d'un verre grossissant, engendre un déséquilibre néfaste entre le 'sens extérieur' du spectateur (sa vue affinée par la lunette) et sa 'capacité de jugement intérieure' (sa raison, son sens pratique)⁸⁷¹.

Ce décalage, particulièrement exploité dans certains textes fantastiques de E. T. A. Hoffmann⁸⁷², est également illustré, au début du récit de Goethe, *Novelle*, par l'attitude de la princesse qui, après le départ de son époux, observe par le biais d'un 'excellent

⁸⁶⁹ 'Sehrohre haben durchaus etwas Magisches. Wären wir nicht von Jugend auf gewohnt hindurch zu schauen, wir würden jedesmal wenn wir sie vors Auge nehmen schaudern und erschrecken. Wir sind es die erblicken und sind es nicht, ein Wesen ists, dessen Organe auf höhere Stufe gehoben, dessen Beschränktheit aufgelöst, das ins Unendliche zu reichen berechtigt ward.' (J. W. v. Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, éd. par K. Richter avec la collaboration de H. G. Göpfert, Munich 1991, vol. 17, p. 149 sq.).

⁸⁷⁰ Dans le roman *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter* (1801), la vision 'romantique' du monde est en effet présentée en ces termes : 'Unsere Äußerungen über das Lied Flamettens führten uns zu einem allgemeinen Gespräche über das Romantische, und ich sagte: 'Alles, was zwischen unserm Auge und einem entfernten zu Sehenden als Mittler steht, uns den entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von dem Seinigen mitgiebt, ist romantisch.' [...] Godwi setzte hinzu: 'Das Romantische ist also ein Perspektiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases.' ' (in : C. Brentano, *Werke*, op. cit., vol. 2, p. 258-259). La perception 'médiante' du monde, par le biais d'une lunette, est qualifiée de 'romantique', dans la mesure où elle permet non seulement de 'rapprocher' un objet lointain, mais également de lui conférer une 'dimension' affective. Tel est également le sens de la formule absconse de Godwi, qui souligne, de la même manière, la transformation subie par un objet lorsqu'il est perçu à travers le 'prisme' du verre.

télescope⁸⁷³ la plaine 'aride et rocailleuse' (futur théâtre de l'action) que doivent traverser les chasseurs avant d'atteindre la montagne :

Die schöne Dame richtete jedoch das Fernrohr etwas tiefer nach einer öden steinigen Fläche, über welche der Jagdzug weggehen mußte. Sie erharnte den Augenblick mit Geduld und betrog sich nicht: denn bei der Klarheit und Vergrößerungsfähigkeit des Instrumentes erkannten ihre glänzenden Augen deutlich den Fürsten und den Oberstallmeister; ja sie enthielt sich nicht, abermals mit dem Schnupftuche zu winken, als sie ein augenblickliches Stillhalten und Rückblicken mehr vermutete als gewahr ward. (p. 492-493)

La 'clarté' et la 'capacité de grossissement' de l'appareil sont telles qu'elles finissent par altérer la perception de la réalité, comme en témoigne le geste puéril de la princesse qui 'croit' voir les chasseurs s'arrêter et regarder dans sa direction. L'affinement de la perception mène donc à un leurre, auquel la princesse se laisse naïvement prendre. Par contre, lorsqu'elle cherche à distinguer les flammes de l'incendie qui s'est 'réellement' déclenché dans la ville, aucune lunette ne lui est nécessaire⁸⁷⁴.

Ainsi, l'utilisation récurrente de cet instrument d'optique (par la princesse tout d'abord, puis, à plusieurs reprises, par Honorio) est l'indice non d'une plus grande objectivité visuelle, mais d'une médiation, apparemment pernicieuse, de la perception. Nous verrons ensuite que le récit présente diverses formes de médiation, qu'il s'agisse des dessins minutieux de l'ancienne forteresse de famille, de ceux des animaux exposés 'en réalité' sur la place du marché, ou bien du récit de l'oncle rabâcheur, marqué par le souvenir d'un incendie survenu lors d'une foire.

Le récit se caractérise donc, dans un premiers temps, par une topographie très précise, dont la visualisation est favorisée par la sollicitation permanente du sens de la vue, à l'aide notamment de nombreux verbes de perception, connectés à des déictiques spatiaux. Toutefois, comme le constate R. Picozzi Balfour, cette accentuation particulière de la perception visuelle, jointe au motif de la 'meilleure vue', permet également de traduire une vision du monde propre à chaque observateur⁸⁷⁵. Autrement dit, la

⁸⁷¹ [...] ich habe im Leben überhaupt und im Durchschnitt gefunden, daß diese Mittel, wodurch wir unsern Sinnen zu Hülfe kommen, keine sittlich günstige Wirkung auf den Menschen ausüben. Wer durch Brillen sieht, hält sich für klüger als er ist, denn sein äußerer Sinn wird dadurch mit seiner innern Urteilsfähigkeit außer Gleichgewicht gesetzt [...]. So oft ich durch eine Brille sehe, bin ich ein anderer Mensch und gefalle mir selbst nicht; ich sehe mehr als ich sehen sollte, die schärfer gesehene Welt harmoniert nicht mit meinem Innern [...].', in : *Werke (Hamburger Ausgabe)*, op. cit., vol. 8, p. 120-121.

⁸⁷² Nous songeons tout particulièrement au récit *Der Sandmann* (publié tout d'abord en 1816), dans lequel, rappelons-le, la 'lunette de poche' ('Taschenperspektiv'), achetée à Coppola par Nathanaël et appliquée à l'observation de la poupée Olimpia, joue un rôle prépondérant. Elle est en effet l'instrument privilégié de l'investissement affectif du héros, qui projette sur l'objet de sa contemplation ses propres pulsions.

⁸⁷³ 'Die Fürstin, die ihrem Gemahl noch in den Schloßhof hinab mit dem Schnupftuch nachgewinkt hatte, begab sich in die hintern Zimmer, welche nach dem Gebirg eine freie Aussicht ließen [...]. Sie fand das treffliche Teleskop noch in der Stellung, wo man es gestern abend gelassen hatte [...].', in : op. cit., p. 492.

⁸⁷⁴ '[...] auch wurde das Unheil den guten unbewaffneten Augen der Fürstin bemerklich [...], in : *ibid.*, p. 500.

hiérarchisation établie entre les différents éléments constitutifs de l'espace narratif (notamment entre la montagne et la plaine) recouvre une structure sémantique implicite, que nous allons tenter de dégager à présent.

5. 1. 2. L'organisation symbolique de l'espace narratif

L'organisation spatiale du récit est sous-tendue par un système d'oppositions sémantiques. Tandis que la montagne, composée de vieilles roches 'inaltérables'⁸⁷⁶, est le règne d'une nature qui 'vit et agit éternellement'⁸⁷⁷, indépendamment de toute intervention humaine, la plaine est, au contraire, un univers soigneusement cultivé, indice de la bonne santé de la petite principauté. Ainsi, le bois qui environne 'l'antique sommet' de la montagne, et où 'nul bruit de hache' n'a résonné depuis des années⁸⁷⁸, contraste fortement avec les cultures de la plaine fluviale.

De même, l'ancienne forteresse de famille, élevée sur 'l'un des rochers les plus puissants de toute la montagne'⁸⁷⁹, est le lieu d'une 'lutte sans merci' entre la 'force humaine', dont ne subsistent que des vestiges, et celle des éléments, qui, peu à peu, reprennent leur droit sur ce que l'homme a construit :

Es ist eine Wildnis wie keine, ein zufällig-einziges Lokal, wo die alten Spuren längst verschwundener Menschenkraft mit der ewig lebenden und fortwirkender Natur sich in dem ernstesten Streit erblicken lassen. (p. 493-494)

Formé par un 'hasard unique' ('ein zufällig-einziges Lokal'), ce site sauvage semble se soustraire à cette forme d'organisation rationnelle que tentèrent de lui imposer, autrefois,

⁸⁷⁵ 'In both the language used and the events depicted in 'Novelle' Goethe continually stresses the sense of sight. The high frequency with which optical vocabulary occurs helps to increase the reader's visual participation: stimulates in this way, the reader vividly sees the external action. Running through the story is the motif of the 'better view' which enhances or corrects existing outlooks on various aspects of life. Revelation, introspection, and retrospection all play important roles in the work.' (R. Picozzi Balfour, 'The Field of View in Goethe's Novelle', in : *Seminar*, 12/2, 1976, p. 63. Cit. in : *Erläuterungen und Dokumente*, op. cit., p. 109).

⁸⁷⁶ 'Mächtige Felsen standen von Urzeiten her, jedem Wechsel unangetastet, fest, wohlgegründet voran, und so türmte sich's aufwärts [...]', in : op. cit., p. 499. Ainsi que l'indique C. Wagenknecht (op. cit., p. 7-8), il s'agit vraisemblablement de granit, longtemps considéré comme la 'roche primitive' de la terre, comme le rappelle Goethe lui-même dans son essai intitulé 'Über den Granit' (1784) : 'Jeder Weg in unbekannte Gebirge bestätigte die alte Erfahrung, daß das Höchste und das Tiefste Granit sei, daß diese Steinart, die man nun näher kennen und von andern unterscheiden lernte, die Grundfeste unserer Erde sei, worauf sich alle übrigen mannigfaltigen Gebirge hinauf gebildet.' (in : *Gedenkausgabe der Werke, Briefe, Gespräche*, op. cit., vol. 17, p. 479).

⁸⁷⁷ Cf. le passage cité ensuite.

⁸⁷⁸ '[...] es ist eigentlich ein Wald, der diesen uralten Gipfel umgibt; seit hundertundfünfzig Jahren hat kein Axt hier geklungen und überall sind die mächtigsten Stämme emporgewachsen [...]', in : op. cit., p. 493.

⁸⁷⁹ 'Indem der Fürst die einzelnen Blätter deutete, sprach er weiter: Hier, wo man, den Hohlweg durch die äußern Ringmauern heraufkommend, vor die eigentliche Burg gelangt, steigt uns ein Felsen entgegen von den festesten des ganzen Gebirgs [...]', in : op. cit., p. 493.

les bâtisseurs de la forteresse.

Néanmoins, cette opposition entre la montagne, domaine de la nature souveraine, et la plaine, espace civilisé, est atténuée par le développement 'd'heureux échanges' entre ces deux univers, ainsi que l'expose le prince à son épouse :

Der Fürst hatte seine Gemahlin gestern durch das Gewimmel der aufgehäuften Waren zu Pferde geführt und sie bemerken lassen, wie gerade hier das Gebirgsland mit dem flachen Lande einen glücklichen Umtausch treffe; er wußte sie an Ort und Stelle auf die Betriebsamkeit seines Länderkreises aufmerksam zu machen. (p. 491)

Cette leçon est ensuite mise à profit par la princesse elle-même, désormais attentive à la complémentarité économique de la montagne et de la plaine :

Seitdem der Fürst gestern mir Anlaß zu diesen Übersichten gegeben, ist es mir gar angenehm zu denken, wie hier, wo Gebirg und flaches Land aneinander grenzen, beide so deutlich aussprechen, was sie brauchen und was sie wünschen. Wie nun der Hochländer das Holz seiner Wälder in hundert Formen umzubilden weiß, das Eisen zu einem jeden Gebrauch zu vermannigfaltigen, so kommen jene drüben mit den vielfältigen Waren ihm entgegen, an denen man den Stoff kaum unterscheiden und den Zweck oft nicht erkennen mag. (p. 495-496)

L'opposition naturelle entre les habitants des 'hautes terres' ('Hochländer') et ceux de la plaine, simplement désignés par un déictique pronominalisé ('jene drüben'), est ainsi gommée par l'équilibre (marqué ici par la conjonction comparative 'wie') de leurs besoins économiques respectifs.

Ainsi que le souligne E. Staiger, nous découvrons donc, dès le début du récit, deux domaines qui, en dépit de leur contraste géographique et culturel, sont 'parfaitement harmonisés'⁸⁸⁰. Cet équilibre symbolise l'organisation égalitaire du petit État princier, dont chaque membre, ainsi que le souligne d'emblée le narrateur, est également autorisé à 'amasser d'abord et jouir ensuite' :

Des Fürsten Vater hatte noch den Zeitpunkt erlebt und genutzt, wo es deutlich wurde, daß alle Staatsglieder in gleicher Betriebsamkeit ihre Tage zubringen, in gleichem Wirken und Schaffen, jeder nach seiner Art, erst gewinnen und dann genießen sollten. (p. 491)

L'apparition d'une égale prétention à une activité lucrative permet de dater approximativement le 'moment' ('Zeitpunkt') auquel se réfère ici le narrateur. Il s'agit d'une époque postérieure à la Révolution française, implicitement désignée ici par l'affirmation récurrente d'un idéal d'égalité ('in gleicher Betriebsamkeit', 'in gleichem Wirken und Schaffen'). C'est également à cette nouvelle aspiration que renvoie la formule, empruntée à la Genèse⁸⁸¹, 'chacun à sa manière' ('jeder nach seiner Art'), qui sera reprise ensuite dans le discours 'enthousiaste' de l'étranger⁸⁸², puis employée par le narrateur pour

⁸⁸⁰ 'Wir treten zu Beginn in völlig ausgeglichene Bereiche, worin nichts Dunkles, Ungelöstes mehr zu finden ist, aus deren Tiefen, wie es scheint, nichts Unerwartetes erstehen wird.' (E. Staiger, 'Goethe: 'Novelle' ', in : *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert*, 2ème édition augmentée, Zürich 1968).

⁸⁸¹ Cf. 1. Mose 1, 21.

évoquer l'émotion collective que suscite le chant pieux de l'enfant⁸⁸³.

Plus encore qu'à la réalisation de cet idéal égalitaire, entravée encore par le maintien d'une hiérarchie aristocratique (mis à part l'oncle Friedrich et l'écuyer Honorio, les protagonistes de la première partie du roman sont toujours désignés par leur titre), c'est essentiellement à la volonté de soumettre les forces arbitraires de la nature à des lois éternelles qu'est symboliquement associé l'équilibre idéal de l'espace narratif. Ainsi, le site chaotique que forment les ruines de la forteresse de famille, où la 'nature', 'l'art et le travail de l'homme'⁸⁸⁴ ont fini par se confondre, est l'objet de dessins 'caractéristiques'⁸⁸⁵, présentés par l'oncle du prince. Selon lui, la contemplation de ces dessins, destinés à être exposés dans le pavillon du jardin attenant au château princier, incitera naturellement les spectateurs à se rendre jusqu'à l'ancienne forteresse, afin de percevoir 'en réalité' les différentes caractéristiques de cette dernière :

Nun aber, da alles so rein und charakteristisch umrissen ist, wird er [der Künstler] es hier unten mit Bequemlichkeit ausführen. Wir wollen mit diesen Bildern unsern Gartensaal zieren, und niemand soll über unsere regelmäßigen Parterre, Lauben und schattigen Gänge seine Augen spielen lassen, der nicht wünschte, dort oben in dem wirklichen Anschauen des Alten und Neuen, des Starren, Unnachgiebigen, Unzerstörlichen und des Frischen, Schmiegsamen, Unwiderstehlichen seine Betrachtungen anzustellen. (p. 494-495).

La substantivation systématique des adjectifs qualificatifs dans ce passage témoigne de la recherche de lois susceptibles de conférer à ce site formé par un 'hasard unique' ('ein zufällig-einziges Lokal') et caractérisé par la dualité de 'l'ancien' et du 'nouveau', de la culture et de la nature, du minéral et du végétal, (le 'rigide', 'l'indomptable' et 'l'indestructible' d'un côté ; le 'vivant', le 'flexible' et 'l'irrésistible' de l'autre) un caractère à la fois idéal et durable, double critère distinctif de la beauté d'une oeuvre d'art selon l'esthétique classique⁸⁸⁶. Ce sont précisément ces lois qui permettent à l'art et à la nature, deux domaines séparés en réalité l'un de l'autre par un 'énorme fossé'⁸⁸⁷, de se rejoindre

⁸⁸² [...] die Umstehenden schienen wie bezaubert von der Bewegung einer liederartigen Weise, als der Vater mit anständigem Enthusiasmus zu reden anfing und fortfuhr : Gott hat dem Fürsten Weisheit gegeben und zugleich die Erkenntnis, daß alle Gotteswerke weise sind, jedes nach seiner Art., in : op. cit., p. 507 (termes soulignés par nous).

⁸⁸³ 'Alles war still, horchte und nur erst als die Töne verhallten, konnte man den Eindruck bemerken und allenfalls beobachten. Alles war wie beschwichtigt; jeder in seiner Art gerührt.', in : ibid., p. 509 (termes soulignés par nous).

⁸⁸⁴ [...] doch niemand wüßte zu sagen, wo die Natur aufhört, Kunst und Handwerk aber anfangen.', in : ibid., p. 493.

⁸⁸⁵ 'Seht nur, wie trefflich unser Meister dies Charakteristische auf dem Papier ausgedrückt hat, wie kenntlich die verschiedenen Stamm- und Wurzelarten zwischen das Mauerwerk verflochten und die mächtigsten Äste durch die Lücken durchgeschlungen sind!', in : ibid.

⁸⁸⁶ Nous renvoyons ici notamment à l'essai que Goethe a consacré à Winckelmann, et, plus particulièrement, au chapitre 'Schönheit' (J. W. Goethe, *Winckelmann*, in : *Schriften zur Kunst*, op. cit., p. 102 sq.).

⁸⁸⁷ 'Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt [...], in : J. W. v. Goethe, *Einleitung in die Propyläen* (1798), ibid., p. 42.

finalement, comme l'expose Goethe dans le sonnet intitulé 'Natur und Kunst'⁸⁸⁸.

Ainsi, le paysage montagneux est présenté comme un mélange de nature (la forêt dans laquelle personne n'avait pénétré depuis des années, la végétation qui reprend possession des ruines...) et d'oeuvre humaine (le vieux château, les travaux entrepris afin de le rendre 'abordable'⁸⁸⁹), perçu tout d'abord sous une forme idéalisée (les dessins) avant de l'être 'en réalité'. Nous retrouvons ici la conception classique du primat de l'art antique sur la nature, telle que l'a développée Winckelmann dans son ouvrage *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) et telle que la défend encore Goethe, comme le démontre ce passage de son exposé sur la 'beauté' chez Winckelmann :

[...] sie [die Schönheit] kam ihm aus den Werken der bildenden Kunst persönlich entgegen, aus denen wir sie erst kennen lernen, um sie an den Gebilden der lebendigen Natur gewahr zu werden und zu schätzen⁸⁹⁰.

En affirmant que la connaissance de la beauté idéale doit tout d'abord passer par la contemplation esthétique, avant de pouvoir être mesurée à l'aune de la réalité sensible, Goethe semble se ranger à la préséance classique de la vérité artistique.

De même, dans le récit *Novelle*, les différents dessins du site antique sont longuement commentés par l'oncle Friedrich, qui souhaite retarder le plus possible le moment où la princesse découvrira 'en réalité' la forteresse, afin que l'aménagement de cette dernière soit achevé et que l'art n'ait pas à 'rougir devant la nature'⁸⁹¹. C'est seulement lorsque l'art aura parachevé l'oeuvre de la nature que ce site sera digne d'être visité.

Toutefois, comme nous l'avons indiqué plus haut, l'épisode de l'incendie met un terme à l'excursion qu'avait proposée la princesse et que l'oncle Friedrich, pour les raisons que nous venons d'évoquer, n'avait accepté qu'avec réticence. Ainsi, la contemplation esthétique (les dessins), loin d'être uniquement une sorte de palier nécessaire à la découverte de la beauté du lieu, tend à se substituer à la réalité elle-même. La description circonstanciée des diverses vues du vieux château apparaît donc comme une forme de médiation aussi pernicieuse que celle qu'instaure toute perception indirecte de la réalité, par le biais d'une lunette d'approche par exemple, puisqu'elle finit, tout comme cette dernière, par fausser la 'capacité de jugement intérieure', selon les termes employés par W. Meister⁸⁹², de l'individu. Détournée de son

⁸⁸⁸ Nous rappellerons simplement les deux premiers vers du premier quatrain et le dernier tercet : 'Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen, / Und haben sich, eh man es denkt, gefunden [...]'; '[...] Wer Großes will, muß sich zusammenraffen: / In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, / Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.' (in : *Werke*, op. cit., vol. 1, p. 245).

⁸⁸⁹ 'Nun haben wir manches getan, um diese Wildnis zugänglicher zu machen, denn mehr bedarf es nicht, um jeden Wanderer, jeden Besuchenden in Erstaunen zu setzen, zu entzücken.', in : op. cit., p. 493.

⁸⁹⁰ *J. W. v. Goethe, Winckelmann, op. cit., p. 103.*

⁸⁹¹ 'Noch nicht, meine Liebe, versetzte der Fürst; was Sie hier sahen, ist, was es werden kann und wird; jetzt stockt noch manches; die Kunst muß erst vollenden, wenn sie sich vor der Natur nicht schämen soll.', in : op. cit., p. 495.

projet initial par l'émergence d'un fait inattendu, la princesse ne dispose que d'une représentation idéale du vieux château, faute de pouvoir la comparer à sa réalité objective.

De plus, même lorsqu'une telle confrontation de l'image avec son modèle réel est rendue possible, la perception de la réalité reste altérée par la rémanence de la représentation esthétique, comme en témoigne l'expérience de la princesse, subitement placée face au tigre qu'elle vient de voir 'en peinture' sur la place du marché :

[...] heranspringend, wie sie ihn [den Tiger] vor kurzem gemalt gesehen, kam er entgegen; und dieses Bild zu den furchtbaren Bildern, die sie soeben beschäftigten, machte den wundersamsten Eindruck. (p. 502)

Les 'peintures colossales'⁸⁹³ qui avaient éveillé la curiosité de la jeune femme, désireuse de 'contempler de plus près' ces 'hôtes étranges'⁸⁹⁴, sont superposées à la réalité elle-même. La crainte inspirée par ces représentations est alors projetée sur l'animal qui, comme le révélera, par la suite, sa propriétaire, est, en fait, totalement inoffensif⁸⁹⁵.

Ainsi, la contemplation de ces représentations effrayantes n'a pas toujours la fonction cathartique que leur attribue l'oncle Friedrich, soucieux de trouver une explication rationnelle à cet attrait qu'éprouvent les 'bonnes gens' pour des spectacles 'horribles'⁸⁹⁶. Elle s'avère au contraire pernicieuse, lorsqu'elle prend le pas sur la réalité et finit soit par l'effacer, soit par la déformer.

Le récit de l'oncle, témoin, dans le passé, d'un incendie effroyable⁸⁹⁷, s'interpose de la même manière, comme l'illustre son enchâssement narratif⁸⁹⁸, entre la réalité objective,

⁸⁹² Cf. supra p. 272.

⁸⁹³ 'Zur Bude näher gelangt, durften sie die bunten kolossalen Gemälde nicht übersehen, die mit heftigen Farben und kräftigen Bildern jene fremden Tiere darstellten, welche der friedliche Staatsbürger zu schauen unüberwindliche Lust empfinden sollte. Der grimmig ungeheure Tiger sprang auf einen Mohren los, im Begriff ihn zu zerreißen; ein Löwe stand ernsthaft majestätisch, als wenn er keine Beute seiner würdig vor sich sähe; andere wunderliche bunte Geschöpfe verdienten neben diesen mächtigen weniger Aufmerksamkeit.', in : op. cit., p. 497. Tout comme les dessins de l'ancienne forteresse, les représentations des animaux sauvages, prises comme référence première, inspirent aux badauds 'l'irrésistible envie' de les voir en chair et en os.

⁸⁹⁴ 'Wir wollen, sagte die Fürstin, bei unserer Rückkehr doch absteigen und die seltenen Gäste näher betrachten.', in : ibid.

⁸⁹⁵ 'Du warst zahm und hättest dich gern ruhig niedergelassen und auf uns gewartet; denn deine Fußballen schmerzten dich, und deine Krallen hatten keine Kraft mehr!', in : ibid., p. 504.

⁸⁹⁶ 'Es ist wunderbar, versetzte der Fürst, daß der Mensch durch Schreckliches immer aufgeregter sein will. Drinnen liegt der Tiger ganz ruhig in seinem Kerker, und hier muß er grimmig auf einen Mohren losfahren, damit man glaube, dergleichen inwendig ebenfalls zu sehen; [...]. Die guten Menschen wollen eingeschüchtert sein, um hinterdrein erst recht zu fühlen, wie schön und löblich es sei, frei Atem zu holen.', in : ibid., p. 498.

⁸⁹⁷ 'Lassen Sie uns die schönen Stunden nicht versäumen, fiel ihm die Fürstin ein, da der würdige Mann sie schon einigemal mit ausführlicher Beschreibung jenes Unheils geängstigt hatte, wie er sich nämlich, auf einer großen Reise begriffen, abends im besten Wirtshause auf dem Markte, der eben von einer Hauptmesse wimmelte, höchst ermüdet zu Bette gelegt und nachts durch Geschrei und Flammen, die sich gegen seine Wohnung wälzten, gräßlich aufgeweckt worden.', in : ibid., p. 496.

telle que la présente notamment Honorio, certain de l'efficacité des secours, et la perception de la princesse, saisie par une peur irrationnelle :

[...] sie [die Fürstin] sah den Rauch sich verbreiten, sie glaubte einen aufflammenden Blitz gesehn, einen Schlag gehört zu haben und nun bewegten sich in ihrer Einbildungskraft alle die Schreckbilder, welche des trefflichen Oheims wiederholte Erzählung von dem erlebten Jahrmarktbrande leider nur zu tief eingesenkt hatte. (p. 500)

La perception de la jeune femme est altérée par la résurgence des 'images effroyables' qu'a gravées en elle le récit, maintes fois répété, de l'oncle Friedrich. L'appréciatif 'leider' dénote l'intervention d'un narrateur auctorial, qui, avant de prendre lui-même en charge la description de cet événement tragique, souligne son effet funeste sur l'âme sensible de la princesse.

C'est par ce même jugement de valeur négatif que le narrateur va clore le récit de ce sinistre, finalement substitué à celui de l'incendie 'actuel', non directement relaté :

Leider nun erneuerte sich vor dem schönen Geiste der Fürstin der wüste Wirrwarr, nun schien der heitere morgendliche Gesichtskreis umnebelt, ihre Augen verdüstert, Wald und Wiese hatten einen wunderbaren bänglichen Anschein. (p. 501)

De même que l'horizon semble être voilé par la brume ('nun schien der heitere morgendliche Gesichtskreis umnebelt'), le regard de la princesse est occulté ('ihre Augen verdüstert') par cet écran que forment les images, rappelées à sa mémoire, de cette 'affreuse confusion' à laquelle avait assisté l'oncle Friedrich. C'est à cette même correspondance symbolique entre la perception de la nature et l'émotion éprouvée par la jeune femme qu'est due la transformation brutale du paysage, non plus dépeint comme 'la plus riante contrée'⁸⁹⁹, mais présenté sous un aspect démonique, au sens où l'entend Goethe, c'est-à-dire comme une manifestation incontrôlée de forces élémentaires.

Qu'elle soit d'ordre perceptif (utilisation répétée de la lunette d'approche), esthétique (les dessins du vieux château, les tableaux représentant les animaux sauvages) ou discursif (le récit de l'oncle), toute forme de médiation induit un rapport nécessairement faussé au monde, puisqu'elle donne lieu à une vision tronquée de la réalité.

Le mode de perception et de représentation de la nature dans le récit est donc révélateur d'une certaine conception du monde, caractéristique de la classe sociale à laquelle appartiennent les protagonistes de la première partie du récit, c'est-à-dire, essentiellement, le couple princier et l'oncle Friedrich. L'ordonnance symbolique du paysage, scindé en deux grands ensembles complémentaires, et les travaux entrepris dans l'ancienne forteresse, sont l'indice de l'appropriation culturelle de la nature,

⁸⁹⁸ Rapporté tout d'abord par l'oncle Friedrich lui-même, le récit est interrompu par l'intervention de la princesse, impatiente de se rendre jusqu'à la forteresse (cf. note précédente). Il faut attendre 'l'événement inouï' de l'incendie pour connaître le contenu précis de ce récit, alors délégué au narrateur auctorial : 'Fürchterlich wohl war jener Fall, überraschend und eindringlich genug, um zeitlebens eine Ahnung und Vorstellung wiederkehrenden Unglücks ängstlich zurückzulassen, als zur Nachtzeit auf dem großen budenreichen Marktraum ein plötzlicher Brand Laden auf Laden ergriffen hatte [...]', in : op. cit., p. 501.

⁸⁹⁹ Cf. supra p. 268.

transformée en un univers rationnellement structuré. Une même tentative de soumettre les forces élémentaires aux lois (économiques, artistiques ou bien morales) qui régissent la société aristocratique apparaît dans le roman *Die Wahlverwandschaften*, comme en témoignent la réalisation des plans qu'est chargé d'effectuer le capitaine afin de faciliter la future gestion du domaine par ses propriétaires⁹⁰⁰, ainsi que l'aménagement de la cabane de mousse par Charlotte, reflet du 'sens artistique'⁹⁰¹ de cette dernière. De même, lorsque Eduard, accompagné de son épouse et du capitaine, mesure, de la hauteur qui domine la vallée, l'étendue de son domaine, son regard est attiré essentiellement par un massif de peupliers et de platanes, non seulement parce que ce bouquet de verdure rehausse les qualités esthétiques du paysage, mais surtout parce qu'il est le témoin d'un héritage patriarcal⁹⁰² que Eduard tient à préserver à tout prix.

Cependant, l'entrée en scène dans la seconde partie du récit de la famille de forains, qui, par la relation naïve qu'elle entretient avec la nature, rappelle le personnage de Otilie dans le roman *Die Wahlverwandschaften*, met en évidence, par un jeu de contrastes sans cesse soulignés par le narrateur⁹⁰³, le caractère artificiel de cette réglementation rigoureuse de la nature par les membres de la petite principauté. Régie par des règles strictes (respect de la hiérarchie par exemple) et par des traditions maintenues en dépit de l'évolution timidement introduite à la suite des événements révolutionnaires français (par exemple, celle de la chasse que le grand veneur tient tout particulièrement à organiser⁹⁰⁴), la société aristocratique est inapte à établir une relation spontanée avec la nature. C'est ce que démontrent non seulement son recours permanent à la médiation artistique, mais également sa réaction face à l'irruption des forces élémentaires. À l'usage de la violence, illustré par l'épisode de la chasse au tigre, est opposé celui de 'l'amour' et de la 'piété', ainsi que l'a souligné Goethe lui-même :

⁹⁰⁰ Tel est en effet l'argument économique qu'avance Eduard afin de convaincre son épouse de la nécessité de faire appel au capitaine : 'Ich hätte längst eine Ausmessung des Gutes und der Gegend gewünscht; er [der Hauptmann] wird sie besorgen und leiten. Deine Absicht ist, selbst die Güter künftig zu verwalten, sobald die Jahre der gegenwärtigen Pächter verflossen sind. Wie bedenklich ist ein solches Unternehmen! Zu wie manchen Vorkenntnissen kann er uns nicht verhelfen! Ich fühle nur zu sehr, daß mir ein Mann dieser Art abgeht.', in : *ibid.*, p. 245.

⁹⁰¹ 'Als sie die Mooshütte erreichten, fanden sie solche auf das lustigste ausgeschmückt, zwar nur mit künstlichen Blumen und Wintergrün, doch darunter so schöne Büschel natürlichen Weizens und anderer Feld- und Baumfrüchte angebracht, daß sie dem Kunstsinn der Anordnenden zur Ehre gereichten.', in : *op. cit.*, p. 258. Nous retrouvons ici l'alliance caractéristique de l'art et de la nature.

⁹⁰² 'Eduard lenkte besonders auf diese [die Masse Pappeln und Platanen] die Aufmerksamkeit seines Freundes. 'Diese habe ich', rief er aus, 'in meiner Jugend selbst gepflanzt. Es waren junge Stämmchen, die ich rettete, als mein Vater, bei der Anlage zu einem neuen Teil des großen Schloßgartens, sie mitten im Sommer ausroden ließ. Ohne Zweifel werden sie auch dieses Jahr sich durch neue Triebe wieder dankbar hervortun.'', in : *ibid.*

⁹⁰³ Le couple de forains se distingue très nettement des membres de la cour non seulement par son apparence extérieure, relevée à deux reprises par le narrateur, comme nous l'avons vu plus haut, mais également par l'usage d'une langue 'naturelle', que ce dernier juge intraduisible : 'Eine natürliche Sprache, kurz und abgebrochen, machte sich eindringlich und rührend; vergebens würde man sie in unsern Mundarten übersetzen wollen, den ungefähren Inhalt dürfen wir nicht verhehlen.', in : *op. cit.*, p. 504.

'Zu zeigen, wie das Unbändige, Unüberwindliche oft besser durch Liebe und Frömmigkeit als durch Gewalt bezwungen werde, war die Aufgabe dieser Novelle, und dies schöne Ziel, welches sich im Kinde und Löwen darstellt, reizte mich zur Ausführung. [...]'⁹⁰⁵.

Le thème central du récit est donc celui de la lutte contre la force débridée des éléments⁹⁰⁶, thème que l'on retrouve également dans le roman *Die Wahlverwandtschaften*⁹⁰⁷. Or, la réalisation de cette 'idée' dans la seconde partie du récit *Novelle*, marquée, comme nous l'avons rappelé au début de cette analyse, par l'effacement des protagonistes représentatifs de l'aristocratie, semble s'accompagner d'un glissement, du symbolique vers l'allégorique. Ce passage à un autre niveau, irréel et presque mystique, est souligné par le changement brutal d'éclairage (Wald und Wiese hatten einen wunderbaren bänglichen Anschein) qu'introduit 'l'événement inouï' de l'incendie.

5. 1. 3. D'une représentation symbolique du paysage à une vision allégorique du monde

Ce glissement est annoncé dans le passage qui succède immédiatement à la description, fortement structurée⁹⁰⁸, de la vue panoramique que découvrent la princesse et ses compagnons du haut de 'l'esplanade' rocheuse :

Über die große Weite lag eine heitere Stille, wie es am Mittag zu sein pflegt, wo die Alten sagten, Pan schlafe, und alle Natur halte den Atem an, um ihn nicht

⁹⁰⁴ Wenn sich nun der Fürst fast ausschließlich in diesen Tagen mit den Seinigen über diese zudringenden Gegenstände unterhielt, auch besonders mit dem Finanzminister anhaltend arbeitete, so behielt doch auch der Landjägermeister sein Recht, auf dessen Vorstellung es unmöglich war, der Versuchung zu widerstehen, an diesen günstigen Herbsttagen eine schon verschobene Jagd zu unternehmen, sich selbst und den vielen angekommenen Fremden ein eignes und seltnes Fest zu eröffnen.', in : *ibid.*, p. 491-492. Même s'il n'est plus un aristocrate oisif, le prince conserve ses privilèges, notamment celui d'interrompre ses activités afin de s'offrir une 'fête rare et singulière'.

⁹⁰⁵ **J. W. v. Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, in : *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, op. cit., vol. 24, p. 210 sq.**

⁹⁰⁶ Dans son essai intitulé *Versuch einer Witterungslehre* (1825), Goethe désigne les éléments naturels, 'adversaires colossaux' de l'homme, comme 'l'arbitraire' lui-même : 'Es ist offenbar, daß das, was wir die Elemente nennen, seinen eigenen wilden wüsten Gang zu nehmen immerhin den Trieb hat. Insofern sich nun der Mensch den Besitz der Erde ergriffen hat und ihn zu erhalten verpflichtet ist, muß er sich zum Widerstand bereiten und wachsam erhalten. [...] Die Elemente daher sind als kolossale Gegner zu betrachten, mit denen wir ewig zu kämpfen haben, und sie nur durch die höchste Kraft des Geistes, durch Mut und List, im einzelnen Fall bewältigen. Die Elemente sind die Willkür selbst zu nennen [...]'. in : *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, op. cit., vol. 17, p. 642 sq.

⁹⁰⁷ Dans ce roman, c'est à l'eau, élément qui n'est 'amical' que pour celui qui 'le connaît et sait s'en servir' ('Das Wasser ist ein freundliches Element für den, der damit bekannt ist und es zu behandeln weiß.', in : op. cit., p. 439-440), et non au feu, comme dans *Novelle*, qu'est associé le déchaînement de 'l'indomptable'.

⁹⁰⁸ Cf. supra p. 269.

aufzuwecken. (p. 499-500)

L'allusion mythologique au dieu grec des bergers d'Arcadie, Pan, dont le sommeil, à l'heure de midi, ne devait pas être troublé, est l'indice d'une évolution de la perception de ce fragment de nature idyllique. Le paysage est l'objet non plus seulement d'une construction visuelle rigoureuse, mais d'une lecture interprétative, dont la princesse elle-même effectue, pour ainsi dire, le compte-rendu :

Es ist nicht das erstemal, sagte die Fürstin, daß ich auf so hoher weitzuschauender Stelle die Betrachtung mache, wie doch die klare Natur so reinlich und friedlich aussieht und den Eindruck verleiht, als wenn gar nichts Widerwärtiges in der Welt sein könne; und wenn man denn wieder in die Menschenwohnung zurückkehrt, sie sei hoch oder niedrig, weit oder eng, so gibt's immer etwas zu kämpfen, zu schlichten und zurechtzulegen. (p. 500)

Ce discours explicatif permet d'introduire le thème central du récit, la lutte incessante que doit mener l'homme contre les forces élémentaires, en dépit des apparences idylliques de son environnement naturel.

La présence de cette élucidation discursive, adjointe, telle une *subscriptio*, à la longue description de paysage qui clôt la première partie du récit, marque le début d'une évolution tant narrative que sémantique. En effet, trois glissements concomitants semblent s'opérer : tout d'abord, du symbolique à l'allégorique, voire à l'emblématique, puis de l'épique (double récit de la chasse effectué par le prince et de l'excursion entreprise par son épouse) au lyrique ('l'enthousiasme naturel' des propos de l'étranger⁹⁰⁹ et le chant gnomique de l'enfant), et enfin du plastique (les dessins du site antique, la description de vues panoramiques) au musical (le son enchanteur de la flûte).

L'élévation progressive du récit à un niveau mythique est traduite métaphoriquement par un mouvement ascensionnel, qui s'achève par l'accès à la cour intérieure de l'ancienne forteresse de famille, lieu dans lequel personne, jusqu'alors, n'avait jamais pénétré⁹¹⁰. L'entrée de l'enfant dans cette enceinte originelle se solde ainsi par la neutralisation définitive des oppositions sémantiques qui régissent la première partie du récit. Le lion, dont la puissance naturelle contraste avec le caractère 'paisible' du 'monde civilisé'⁹¹¹, est maîtrisé non plus par la violence, mais par le pouvoir de la musique⁹¹², qui célèbre l'amour et la foi. De même, le vieux château, placé désormais au centre de l'action, n'est plus seulement le foyer d'une tension perpétuelle entre la nature et la

⁹⁰⁹ 'Diese mit dem Ausdruck eines natürlichen Enthusiasmus gehaltene Rede begleitete das Kind hie und da mit anmutigen Tönen [...]'; in : op. cit., p. 508.

⁹¹⁰ Cf. supra : note 8.

⁹¹¹ '[...] der Löwe ließ seine Wald- und Wüstenstimme aufs kräftigste hören, [...] und man konnte der Bemerkung nicht entgehen, wie in dem friedlichen Wesen und Wirken der gebildeten Welt der König der Einöde sich so furchtbar verkündige.'; in : ibid., p. 497.

⁹¹² Dans une lettre adressée à Zelter et datée du 18 janvier 1823, Goethe avait précisément souligné cette capacité de la musique à exprimer ce que l'intellect, et même l'imagination, sont incapables de représenter (Was dem Begriff und selbst der Einbildungskraft fremd bleibt vermag Musik dem Gefühl zu nähern.'; cit. in : E. Staiger, op. cit., p. 150). Goethe semble ici rejoindre la conception romantique de la musique, art immatériel par excellence.

culture, entre le passé et le présent, mais il devient un lieu atemporel. L'ordonnance initiale du paysage, reflet d'un rapport spécifique au monde, s'efface ainsi dans la seconde partie du récit et fait place à une sorte de théâtre allégorique qui revêt, ne serait-ce que par sa forme (une enceinte), une dimension presque sacrée.

Lorsqu'il lut, pour la première fois, ce dénouement singulier, Eckermann fut désagréablement surpris par son caractère à la fois 'trop singulier', 'trop idéal', 'trop lyrique'⁹¹³. Afin de justifier la composition binaire de son récit, Goethe eut recours à une métaphore végétale, celle du lien entre un 'feuillage' et une 'fleur' :

'[...] Um für den Gang dieser Novelle ein Gleichnis zu haben [...], so denken Sie sich aus der Wurzel hervorschießend ein grünes Gewächs, das eine Weile aus einem starken Stengel kräftige grüne Blätter nach den Seiten austreibt und zuletzt mit einer Blume endet. – Die Blume war unerwartet, überraschend, aber sie mußte kommen; ja das grüne Blätterwerk war nur für sie da und wäre ohne sie nicht der Mühe wert gewesen.'⁹¹⁴.

Le récit de la prouesse de l'enfant est associé à une 'fleur' certes 'inattendue' et 'surprenante', mais dont la présence est justifiée par celle du 'feuillage' qui la soutient. À ce dernier correspond, selon Goethe, 'l'exposition absolument réelle' du récit, à laquelle concourt notamment son organisation spatiale :

'[...] das grüne Blätterwerk der durchaus realen Exposition ist nur dieserwegen [der Blume wegen] da und nur dieserwegen etwas wert. [...]'⁹¹⁵.

L'importance relative qu'accorde l'auteur à la mise en scène initiale est ici soulignée par la répétition de l'expression 'nur dieserwegen'.

Une telle insistance démontre que pour Goethe, 'l'idée' qui sous-tend le récit (la maîtrise de 'l'indomptable' grâce à l'amour et à la piété⁹¹⁶) doit nécessairement l'emporter sur la réalité, dénuée de valeur propre, comme il le réaffirme ensuite :

'[...] Denn was soll das Reale an sich? Wir haben Freude daran, wenn es mit Wahrheit dargestellt ist, ja es kann uns auch von gewissen Dingen eine deutlichere Erkenntnis geben; aber der eigentliche Gewinn für unsere höhere Natur liegt doch allein im Idealen, das aus dem Herzen des Dichters hervorging.'⁹¹⁷.

⁹¹³ 'Nicht ohne Rührung hatte ich die Handlung des Schlusses lesen können. Doch wußte ich nicht, was ich sagen sollte, ich war überrascht, aber nicht befriedigt. Es war mir, als wäre der Ausgang zu einsam, zu ideal, zu lyrisch und als hätten wenigstens einige der übrigen Figuren wieder hervortreten und, das Ganze abschließend, dem Ende mehr Breite geben sollen.', in : J. W. v. Goethe, *Gespräche mit Eckermann*, op. cit., p. 210 sq. Manifestement, la présence d'Honorio, seul représentant de la cour dans la seconde partie du récit, ne suffit pas, pour Eckermann, à maintenir une certaine cohésion narrative.

⁹¹⁴ *Ibid.*

⁹¹⁵ *Ibid.*

⁹¹⁶ Nous nous référons ici aux propos de Goethe que nous avons cités plus haut (cf. supra p. 281) et qui font immédiatement suite à ce passage.

⁹¹⁷ In : *Gespräche mit Eckermann*, op. cit., p. 210 sq.

En dépit de son rôle indéniable dans tout processus de connaissance, la représentation de la réalité ('das Reale'), aussi précise soit-elle, reste subordonnée à la mise en forme de l'idée ('im Idealen') qui la transcende.

Les explications apportées par Goethe, soucieux de convaincre Eckermann de la légitimité d'une fin 'idéale' et 'même lyrique'⁹¹⁸, permettent d'étayer l'hypothèse, formulée plus haut, d'un glissement dans la narration du symbolique à l'allégorique. En effet, l'organisation fortement contrastée du paysage dans la première partie est finalement mise au service de l'expression d'une vérité supérieure à celle que peut offrir une représentation mimétique de la nature. Le risque de verser dans l'allégorique, voire dans l'emblématique, concept opératoire que nous avons proposé afin de désigner une forme de codification esthétique 'décryptée' par un commentaire, est illustré tout d'abord par l'introduction d'une interprétation discursive (les propos de la princesse) au terme de la description d'une vue panoramique nettement structurée, puis par la réduction de l'espace initial (composé de deux vastes ensembles, la montagne et la plaine) à un lieu irréel, sorte 'd'arène'⁹¹⁹ culturelle, au sein de laquelle se déroule l'action finale.

Cependant, le rapport instauré entre la réalité objective et l'idée qui lui est associée se distingue foncièrement de celui que tentaient d'établir, dans la première partie du récit, les représentants de la petite principauté, caractérisés, ainsi que nous l'avons constaté précédemment, par une relation médiante, et donc nécessairement faussée, avec la nature. En effet, même si elle tend à s'effacer au profit de l'idée constitutive du récit, la réalité, loin d'être déformée par une idéalisation subjective, doit être respectée en tant que telle. Au cours d'un de ses nombreux entretiens avec Eckermann, fréquemment consulté durant l'année précédant la publication du récit *Novelle*, Goethe avait rappelé, en se référant à sa propre pratique picturale, que la nature ne devait pas uniquement servir les desseins du poète :

'Ich habe', sagte Goethe, 'niemals die Natur poetischer Zwecke wegen betrachtet. Aber weil mein früheres Landschaftszeichnen und dann mein späteres Naturforschen mich zu einem beständigen genauen Ansehen der natürlichen Gegenstände trieb, so habe ich die Natur bis in ihre kleinsten Details nach und nach auswendig gelernt, dergestalt, daß wenn ich als Poet etwas brauche, es mir zu Gebote steht und ich nicht leicht gegen die Wahrheit fehle. [...]'⁹²⁰.

L'observation minutieuse de la nature dans ses 'moindres détails' est, selon Goethe, une étape essentielle dans le processus de création poétique, tenu, tout au moins dans un premier temps, à une reproduction mimétique de la réalité.

C'est à la réalisation, manifestation délicate, de cet équilibre entre la vérité objective de la nature et celle, transcendante, de l'art que tend la représentation du paysage dans

⁹¹⁸ 'Aber ein ideeller, ja lyrischer Schluß war nötig und mußte folgen; denn nach der pathetischen Rede des Mannes, die schon poetische Prosa ist, mußte eine Steigerung kommen, ich mußte zur lyrischen Poesie, ja zum Liede selbst übergehen.', in : *ibid.*

⁹¹⁹ Le lieu où se déroule l'action finale est en effet comparé par le garde de la forteresse à une 'arène' : '[...] das Kind mag hinabsteigen, gleichsam in die Arena des Schauspiels, und das besänftigte Tier dort hereinlocken.', in : *op. cit.*, p. 511.

⁹²⁰ *J. W. v. Goethe, Gespräche mit Eckermann, op. cit., p. 215.*

le récit *Novelle*.

5. 1. 4. Conclusion : le paysage comme reflet de la 'vraie idéalité' (*'wahre Idealität'*) ?

La représentation du paysage dans le récit *Novelle* se caractérise, comme nous avons pu le constater au début de cette étude, par une extrême précision. L'agencement rigoureux de ses différentes composantes, ainsi que l'attention portée au sens de la vue démontrent que nous avons bien affaire à un paysage, réellement mis en perspective par le regard des spectateurs (regard individuel tout d'abord, celui de la princesse et de ses compagnons, puis collectif, comme l'indique le jeu de la perspective narrative), et non à un simple décor pittoresque, imposé par le thème initialement choisi par l'auteur, celui de la chasse.

Toutefois, le constat d'un rapport à la réalité ne nous autorise pas pour autant à employer le terme de réalisme, même si la configuration du paysage rappelle fortement la région de Teplitz, en Bohême.

En effet, l'organisation de l'espace, composé de ces deux grands ensembles que sont la montagne et la plaine, permet avant tout de refléter l'administration égalitaire de la petite principauté, influencée en partie par les idéaux de la Révolution française. Toutefois, le maintien d'une hiérarchie entre les différents éléments constitutifs du paysage, révélatrice de la position sociale des protagonistes de la première partie du récit, témoigne du décalage caractéristique de l'idéalisme de Goethe entre une conception égalitaire de la société (indiquée d'une manière allusive) et sa réalisation effective. Le couple aristocratique, tout comme celui que forment Eduard et Charlotte dans le roman *Die Wahlverwandtschaften*, se caractérise ainsi par sa volonté de soumettre les forces arbitraires de la nature à une organisation rationnelle. Or, la vanité de cette entreprise est démontrée par leur incapacité à maîtriser 'l'indomptable' (*'das Unbändige'*), déclenché par 'l'événement inouï' de l'incendie, autrement que par l'usage de la violence. Habités à ne percevoir la réalité que par le filtre de l'art (les dessins du vieux château, les représentations des animaux sauvages) ou à travers le prisme d'une sensibilité exacerbée (la peur pathologique qu'inspire à la princesse le récit de l'oncle), les représentants de la petite principauté ne sont pas en mesure d'établir une relation spontanée, directe avec la nature et sont supplantés dans la seconde partie du récit par la famille des forains.

Cette dimension symbolique du paysage apparaît également très nettement dans la lettre qu'adressa Goethe à F. A. v. Beulwitz en juillet 1828, et dans laquelle il dépeint les environs du château de Dornburg (non loin de Iéna) où il s'était retiré quelque temps peu après le décès du grand-duc Charles-Auguste. L'exposition très détaillée de la configuration du paysage, composé de châteaux érigés sur des crêtes rocheuses, de vignobles et de jardins cultivés en terrasses⁹²¹, est accompagnée d'un commentaire révélateur de la fonction qui est attribuée à ce paysage :

Konnte mir aber ein erwünschteres Symbol geboten werden? Deutlicher anzeigend wie Vorfahr und Nachfolger, einen edlen Besitz gemeinschaftlich

festhaltend, pflegend und genießend, sich von Geschlecht zu Geschlecht ein anständig-bequemes Wohlbefinden emsig vorbereitend, eine für alle Zeiten ruhige Folge bestätigten Daseins und genießenden Behagens einleiten und sichern? Dieses mußte mir also zu einer eigener Tröstung gereichen, welche nicht aus Belehrung und Gründen hervorging; hier sprach vielmehr der Gegenstand selbst das alles aus was ein bekümmertes Gemüt so gern vernehmen mag: die vernünftige Welt sei von Geschlecht zu Geschlecht auf ein folgereiches Tun entschieden angewiesen⁹²².

La contemplation de ce paysage de Thuringe est la source non d'une jouissance esthétique, mais d'une consolation ('Tröstung'), à la vue de ses cultures, entretenues avec toujours autant de 'soin' et de 'plaisir' ('pflegend und genießend') par les générations successives. C'est précisément sur ce témoignage 'naturel' d'une certaine pérennité de l'oeuvre humaine que repose la signification symbolique du paysage, c'est-à-dire sa capacité à exprimer directement ('hier sprach vielmehr der Gegenstand selbst das alles aus [...]'), sans nécessairement recourir à la raison ('aus Belehrung und Gründen'), contrairement au procédé allégorique, 'l'idée' qui permet d'adoucir le deuil.

Or, l'application narrative de ce mode de représentation symbolique de la nature dans le récit *Novelle* démontre qu'il n'est pas toujours facile d'éviter la médiation de l'intellect, notamment lorsque 'l'idée' (la 'fleur', selon l'image employée par Goethe) à laquelle est subordonnée la mise en scène réelle du récit (le 'feuillage') est particulièrement abstraite, comme, par exemple, lorsqu'il s'agit de montrer, ainsi que l'a formulé l'auteur, comment 'l'indomptable' peut être maîtrisé par le seul pouvoir de l'amour et de la foi. Cette difficulté est attestée par l'introduction d'une interprétation discursive (les propos de la princesse) au terme de la description d'une vue panoramique presque absolue, ainsi que par les propres explications de Goethe, tenu de justifier le passage, jugé trop brutal par Eckermann, du réel à l'idéal.

Toutefois, cette propension à l'allégorie est tout à fait distincte de celle que nous avons pu relever chez les romantiques. En effet, c'est par une potentiation du réel, et non par son intériorisation, que se solde l'expression de 'l'idée' constitutive du récit. C'est en comparant ce texte à celui que Goethe avait publié en 1795 sous le titre de *Das Märchen* que l'on mesure le rôle du paysage dans l'économie générale du récit. En effet, l'hermétisme de ce conte par lequel s'achève le cycle de nouvelles intitulé *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* donne lieu à une représentation purement allégorique du paysage, attestée, par exemple, par la transfiguration qu'opère le reflet projeté par le 'beau serpent vert', nourri de pièces d'or, sur une contrée désolée⁹²³. Dépourvue d'assise réelle, l'organisation spatiale du conte, caractérisée, comme dans le récit *Novelle*, par la coexistence de deux ensembles opposés (d'une part la montagne désertique⁹²⁴, de l'autre le jardin luxuriant, où s'opèrent de magiques synesthésies⁹²⁵), séparés par le fleuve, est

⁹²¹ L'ampleur de cette description ne nous permet pas de la citer dans son intégralité. Nous préférons donc renvoyer le lecteur directement au texte lui-même (in : J. W. v. Goethe, *Briefe [...]*, éd. par K. R. Mandelkow, Hambourg 1967, vol. 4, p. 287), tout en précisant que c'est la signification que revêt ce paysage aux yeux de Goethe, profondément affligé par le décès du grand-duc, qui nous intéresse tout particulièrement.

⁹²² *Ibid.*, p. 289 (terme souligné par nous).

sous-tendue d'emblée par la vision eschatologique d'un univers divisé, qui aspire à retrouver son unité originelle (figurée notamment, à la fin du conte, par la présence d'un 'pont'⁹²⁶ entre les deux rives).

Enfin, le passage du symbolique à l'allégorique nous semble induit chez Goethe non par l'expression d'une correspondance spirituelle entre la nature et l'individu, telle que nous l'avons relevée au cours de notre analyse de textes romantiques, mais par la volonté de conférer à la représentation du paysage cette 'vraie idéalité' ('wahre Idealität') que Goethe, comme il le confia à Eckermann, voyait à l'oeuvre dans les tableaux de Claude Lorrain :

Claude Lorrain kannte die reale Welt bis ins kleinste Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken. Und das ist eben die wahre Idealität, die sich realer Mittel so zu bedienen weiß, daß das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt, als sei es wirklich⁹²⁷.

C'est de l'alliance entre la pensée et le sentiment ('gedacht und empfunden'), entre la réalité, connue 'dans ses moindres détails' ('bis ins kleinste Detail'), et l'idée émanant de la 'belle âme' de l'artiste, expression que l'on retrouve chez Schiller, attentif à la dimension éthique d'une 'belle' oeuvre d'art⁹²⁸, que doit naître la 'vraie idéalité' d'une représentation de paysage, conçue comme le reflet 'illusoire' ('Täuschung') d'une nature potentiée par l'art. C'est cette même conception classique de la 'beauté idéale' que développe Goethe dans le poème 'Dauer im Wechsel', comme l'indiquent les derniers vers :

[...]

Danke, daß die Gunst der Musen
Unvergängliches verheißt,
Den Gehalt in deinem Busen

⁹²³ 'Desto angenehmer war es ihr [der Schlange], sich selbst, da sie zwischen Kräutern und Gesträuchen hinkroch, und ihr anmutiges Licht, das sie durch das frische Grün verbreitete, zu bewundern. Alle Blätter schienen von Smaragd, alle Blumen auf das herrlichste verklärt. Vergebens durchstrich sie die einsame Wildnis; desto mehr aber wuchs ihre Hoffnung, als sie auf die Fläche kam und von weitem einen Glanz, der dem ihrigen ähnlich war, erblickte.', in : J. W. v. Goethe, *Werke*, op. cit., vol. 6, p. 211.

⁹²⁴ 'Er [der alte Fährmann] hatte sich anderselben Seite den Fluß hinabtreiben lassen, wo er in einer gebirgigten Gegend, die das Wasser niemals erreichen konnte, das gefährliche Gold verscharren wollte.', in : *ibid.*, p. 211.

⁹²⁵ 'Das Weib mit dem verwandelten Hunde im Korbe nahte sich zuerst dem Garten und suchte ihre Gönnerin auf, die leicht zu finden war, weil sie eben zur Harfe sang [...]. Auf einem eingeschlossenen grünen Platze, in dem Schatten einer herrlichen Gruppe mannigfaltiger Bäume, saß sie und bezauberte beim ersten Anblick aufs neue die Augen, das Ohr und das Herz des Weibes [...].', in : *ibid.*, p. 223 (termes soulignés par nous).

⁹²⁶ 'Gedenke der Schlange in Ehren!' sagte der Mann mit der Lampe; 'du bist ihr das Leben, deine Völker sind ihr die Brücke schuldig, wodurch diese nachbarlichen Ufer erst zu Ländern belebt und verbunden werden. [...]' , in : *ibid.*, p. 238.

⁹²⁷ *In : Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, op. cit., vol. 24, p. 355 (10 avril 1829).*

⁹²⁸ Nous renvoyons ici à notre analyse de l'essai de Schiller *Über Matthissons Gedichte*. Cf. supra : 1. 1. 3., p. 30 sq.

Und die Form in deinem Geist⁹²⁹.

Cette dernière formule pourrait être mise en exergue à notre analyse des formes et de la fonction du paysage dans le récit de Goethe *Novelle*, même si, ainsi que nous avons tenté de le démontrer, le caractère abstrait de 'l'idée' ('die Form in deinem Geist') intellectuellement associée au sentiment de la nature ('den Gehalt in deinem Busen') tend à déséquilibrer, au détriment des composantes symboliques du paysage, le jeu initialement instauré entre le réel et l'idéal.

5. 2. Un appel à la modération dans l'expression du sentiment du paysage : L. Tieck, *Musikalische Leiden und Freuden* (1822)

Au début de notre analyse du texte de Tieck, *Die Freunde*, nous avons relevé l'absence significative de représentations du paysage dans les nouvelles postérieures à la publication des contes du *Phantastus* (1812-1816). Seul le récit paru en 1824 dans les *Rheinblüten* et intitulé *Musikalische Leiden und Freuden* fait exception et contient une longue discussion sur l'attitude qu'il convient d'adopter à la vue d'un beau paysage. Le choix d'un mode de présentation discursif est révélateur de l'évolution de la perception du paysage dans les premières décennies du XIXe siècle. Non plus spontanément associée à un sentiment extatique, la contemplation d'un fragment de nature est l'objet d'une controverse, menée par deux protagonistes que le texte désigne uniquement comme des caractères types, 'l'enthousiaste' ('der Enthusiast') et le 'profane' ('der Laie').

Avant d'exposer les positions divergentes de ces deux interlocuteurs, nous rappellerons brièvement l'intrigue constitutive de la nouvelle, consacrée essentiellement, comme l'indique son titre, à l'évocation de l'influence, tant salutaire que funeste, qu'exerce la musique sur l'âme humaine. Le récit s'ouvre par l'arrivée matinale d'un maître de chapelle, accompagné de son premier ténor, aux portes d'une ville non nommée et dont les environs sont masqués par un 'brouillard automnal'⁹³⁰. Prédiposés par cette occultation partielle du sens de la vue à user de leur perception auditive, les deux personnages entendent soudain une 'magnifique voix de femme', qui provient manifestement d'une petite maison située à l'écart de la ville⁹³¹. La nouvelle est ainsi placée d'emblée sous le signe de la musique, sujet autour duquel tournent les conversations des différents protagonistes, réunis, à l'occasion de la venue des

⁹²⁹ J. W. v. Goethe, *Werke*, op. cit., vol. 1, p. 247-248.

⁹³⁰ 'Es war noch ganz früh am Morgen und ein Herbstnebel verdeckte die Landschaft.' L. Tieck, *Musikalische Leiden und Freuden*, in : *Werke in vier Bänden*, op. cit., vol. 3, p. 77. Comme à notre habitude, nous indiquerons ensuite, directement dans le texte, les références des passages cités. ⁹³¹ 'Etwas entfernt vom Wege bemerkten sie ein kleines Häuschen, aus welchem schon früh vor Tage eine herrliche Frauenstimme erklang. Sie gingen näher, erstaunt über den unvergleichlichen Diskant, wie über die ungewöhnliche Stunde.', in : *ibid.*

musiciens, chez un notable de la ville, le baron Fernow, un 'ami de la musique'. Ses hôtes, parmi lesquels figure notamment un jeune homme particulièrement 'étrange' et 'agité'⁹³², le comte Alten, épris de musique au point de lui avoir aliéné sa vie entière, sont impatients d'entendre quelques extraits du nouvel opéra que doit prochainement donner le maître de chapelle. Le récit de cette soirée musicale, marquée par la défaillance de la première chanteuse, incapable d'exécuter un duo assez ardu, se double d'une intrigue amoureuse, nouée autour du personnage du jeune comte. Prié de présenter à son tour quelque 'souffrance musicale'⁹³³, ce dernier avoue être à la recherche d'une chanteuse dotée d'une voix exceptionnelle, découverte, par hasard, lors d'un concert donné dans une Résidence étrangère. La révélation de l'identité de la mystérieuse soprano (prénomée Julie) qu'ont entendue, au matin de leur arrivée, le maître de chapelle et son premier ténor permet de mettre un terme non seulement à cette quête désespérée, puisqu'il s'agit de cette même jeune femme que le comte s'était promis d'épouser, mais également aux affres du maître de chapelle, qui trouve en la personne de Julie une prima donna idéale.

Au personnage de 'l'enthousiaste', présent dès le début du récit, est opposé celui du 'profane' qui n'entre en scène qu'après le fiasco du concert organisé par le maître de chapelle. L'aveu de son dilettantisme provoque un long débat, alimenté par les témoignages de chacun des protagonistes, sur le pouvoir de la musique. 'L'enthousiaste', passé maître dans l'art de s'épancher en public, est le premier à prendre la parole. Il explique le revirement de sa position, à l'origine assez proche de celle du 'profane'⁹³⁴, par sa volonté de ne plus passer pour un individu insensible, et donc inapte à éprouver un sentiment amoureux, aux yeux d'une demoiselle émue jusqu'aux larmes par un chant 'céleste'⁹³⁵. Or, à force de s'évertuer à être 'dûment' exalté par la musique, 'l'enthousiaste' finit par en oublier l'objet de son ravissement, à tel point que seule l'agitation de ses mains

⁹³¹ 86 'Immer noch hatte der Kapellmeister mit seinen Sängern keines der Stücke vorgetragen, weil der Wirt noch einen jungen Grafen erwartete, der einer der größten Enthusiasten für Musik sein sollte. 'Denken Sie sich', sagte der Baron zum Kapellmeister, 'den sonderbarsten, unruhigsten aller Menschen, nichts interessiert ihn als Musik, er läuft von einer Stadt zur andern, um Sänger und Komponisten zu hören, er vermeidet allen anderen Umgang, er spricht und denkt nur über diese Kunst, und selten ist er doch ruhig genug, ein Musikstück ganz und mit völliger Aufmerksamkeit anzuhören, denn er ist ebenso zerstreut als überspannt.'', in : *ibid.*, p. 80.

⁹³² 87 'Der Baron fragte den Grafen nach einer Pause, ob er nicht auch vielleicht einige musikalische Leiden vorzutragen habe [...].', in : *ibid.*, p. 96.

933

⁹³⁴ 'Ich war anfangs (und wie es schien, von Natur so geschaffen) gar kein Musikfreund, ich hatte kein Ohr, ich konnte keine Melodie behalten; darum vermied ich auch Konzerte und Opern, und in Gesellschaften, wenn Lieder gesungen, wenn Kantaten aufgeführt wurden, sprach ich entweder, oder suchte eines Buches habhaft zu werden.', in : *ibid.*, p. 85. 89 'Nun gefiel mir dazumal auf mehr als gewöhnliche Weise ein gewisses Frauenzimmer: diese pflegte, sowie gesungen wurde, vor übermäßiger Empfindung herzlich zu weinen. Dieser nun war ich mit meinem kalten Herzen geradezu ein Abscheu. 'Wie?' sagte sie, 'lieben wollen Sie, der Sie nicht einmal eine Ahndung jener Wonne haben, die aus dem Himmel stammt, und mit der Liebe so nah verwandt ist?' – Da, Freundel faßte ich nun den großen Entschluß, umzusatteln, und von der Musik gehörig begeistert zu werden.'', in : *ibid.*

et de ses pieds, manifestation extérieure de l'émotion qu'il feint de ressentir, le maintient éveillé⁹³⁶.

Ces deux personnages qui, finalement, se caractérisent par une même incapacité à jouir spontanément de la musique, l'un (le 'profane') par la faute de son dilettantisme affiché, l'autre ('l'enthousiaste') à cause de ses excès sentimentaux, se rencontrent inopinément, au grand déplaisir du premier, au cours d'une promenade effectuée, le lendemain de la soirée organisée par le baron Fernow, dans la vallée voisine. Voici ce passage important pour notre propos :

***Ein schöner, heiterer Herbsttag war aufgegangen, die Sonne schien in dieser späten Jahreszeit noch so warm, wie im Sommer, und dies bestimmte den Laien, mit seiner Tochter in das naheliegende Bergtal zu fahren. Auf einem kleinen Mietpferde sahen sie in der Entfernung den Enthusiasten auch mit nachflatterndem Kleide auf dieselbe Gegend zusprennen. 'Der Himmel verhüte nur', bemerkte der Laie zu seiner Tochter, 'daß der Schwätzer nicht ebenfalls in jenem Tale verweilt, weil er uns sonst mit seinen heftigen Reden und Schilderungen den Tag verderben würde.'* (p. 117)**

Manifestement plus sensible au charme d'une 'belle journée d'automne' qu'à celui de la musique, le 'profane' redoute que son plaisir ne soit gâté par le verbiage du jeune 'enthousiaste', incapable sans doute d'admirer un beau paysage sans éprouver le besoin d'exposer ses états d'âme.

C'est précisément lorsque l'objet de la perception esthétique est la nature elle-même que, selon le 'profane', de tels 'discoureurs' s'avèrent particulièrement importuns :

***'[...] Aber mehr noch, als bei Kunstwerken, stören sie mich in der Natur, die am meisten ein stilles Sinnen, ein liebliches Träumen erregt, in der ein vorüberschwebender Enthusiasmus und Behaglichkeit sich ablösen, und sie unsern Geist fast immer in eine beschauliche Ruhe versenken, in welcher Passivität und schaffende Tätigkeit eines und dasselbe werden: dazu der Anhauch einer großartigen Wehmut in der Freude, so daß ich in der schönen Landschaft gegen diese beschreibenden Schwätzer oft schon recht intolerant gewesen bin.'* (ibid.)**

La contemplation de la nature, associée à des sentiments mélangés, désignés ici par une série d'antithèses ('Enthusiasmus und Behaglichkeit', 'Passivität und schaffende Tätigkeit', 'Wehmut in der Freude') est propice non à la discussion, mais à une 'méditation silencieuse', à une 'douce rêverie'.

Ainsi, lorsque le 'profane' est invité par 'l'enthousiaste' à admirer, du haut de la montagne, la vue panoramique sur la vallée, il n'accepte qu'à la condition que ce bavard invétéré s'abstienne de tout commentaire :

'O wie schön', rief er [der Enthusiast] aus, 'daß Sie diesen herrlichen Tag auch

⁹³⁵ 90 ' [...] Aber um doch aufrichtig zu sein, so war mir bei all diesem Bewundrungsbemühen oft unerträglich nüchtern zumute, so recht, was der Haufe langweilig nennt, und wenn ich nicht so stark mit Händen und Füßen gearbeitet hätte, so wäre mir wohl oft ein herzliches Gähnen angekommen. [...] ', in : ibid., p. 86.

⁹³⁶

benutzen, der wahrscheinlich der letzte helle dieses Jahres ist. Lassen Sie uns nur gleich an den murmelnden Bach gehn, und dann von der Höhe des Berges das Tal überschauen. Es ist eine Wonne, die Schwingungen der Hügel, den kleinen Fluß, das herrliche Grün und dann die Beleuchtung zu sehn und zu fühlen. Gibt es wohl ein Entzücken, das diesem gleich- oder nur nahekommen kann?' 'Ich will mit Ihnen gehen', erwiderte der Laie, 'aber nur unter der Bedingung, daß Sie mich mit allen Schilderungen und begeisterten Redensarten verschonen. Wie können Sie überhaupt nur immer so vielen Enthusiasmus verbrauchen? Es ist nicht möglich, wie Sie auch neulich gestanden haben, daß Sie so viel empfinden.' (p. 117-118)

L'indication conventionnelle du 'murmure' du ruisseau ('an den murmelnden Bach'), puis le recours à un repérage absolu, c'est-à-dire sans opérateurs topologiques ('das Tal', die Schwingungen', 'den [...] Fluß', 'das [...] Grün'), confèrent à cette évocation enflammée un caractère stéréotypé. En dépit de l'association, caractéristique de la perception romantique du paysage, de la vue et du sentiment ('zu sehn und zu fühlen')⁹³⁷, l'expression de l'émotion esthétique vantée par le personnage reste essentiellement d'ordre rhétorique, comme le confirme la question finale. En fait, une telle dépense d'enthousiasme est l'indice de l'incapacité à ressentir spontanément, sans affectation aucune, une réelle émotion devant un paysage. La discussion engagée ici par le 'profane' et par 'l'enthousiaste' rejoint ainsi celle qui avait initialement porté sur la musique, objet, au même titre que la nature, d'une perception altérée par l'exacerbation de la sensibilité.

Mis au défi d'éprouver 'autant de sentiments' ('Es ist nicht möglich, [...] daß Sie so viel empfinden') à la vue d'un paysage, 'l'enthousiaste' contre-attaque en reprochant à son interlocuteur, qui préfère souvent fréquenter les théâtres plutôt que de jouir d'un 'beau temps printanier', de ne pas être un 'grand ami de la nature'⁹³⁸. La réponse du 'profane' est révélatrice d'un nouveau sentiment du paysage, non plus délibérément recherché et cultivé par le spectateur, mais 'distraitemment' éprouvé par ce dernier :

'[...] Auch gestehe ich Ihnen, daß ich oft in der schönsten Natur bin, ohne sie mit den geschärften Jägeraugen in mein Bewußtsein aufzunehmen, wenn mich ein heiteres Gespräch beschäftigt, oder ich auf einsamem Spaziergang etwas sinne, oder ein Buch meine Aufmerksamkeit fesselt. Glauben Sie nur, unbewußt, und oft um so erfreulicher, spielt und schimmert die romantische Umgebung doch in die Seele hinein. Wenn wir uns überhaupt immer so sehr von allem Rechenschaft geben sollen, so verwandelt sich unser Leben in ein trübseliges Abzählen, und die feinsten und geistigsten Genüsse entschwinden.' (p. 118)

C'est de l'influence 'inconsciente' ('unbewußt') d'un paysage 'romantique' sur l'âme humaine que peut naître, aux yeux du profane, un réel plaisir esthétique. En d'autres termes, l'authenticité du sentiment du paysage se mesure non pas à la valeur laudative du 'discours' qui lui est associé, mais à la capacité du spectateur à prendre une certaine distance, au propre comme au figuré, par rapport au fragment de nature observé.

⁹³⁷ Cf. supra : 4. 1. 2., p. 171.

⁹³⁸ '[...] Ich habe es aber schon seit lange bemerkt, daß Sie kein großer Freund der Natur sind, denn wie konnten Sie nur sonst, wie ich schon so oft gesehen habe, daß Sie tun, beim schönsten Frühlingwetter in das dumpfe Theater kriechen, um eine Oper zu hören, oder sogar ein mittelmäßiges Schauspiel zu sehn, über welches Sie nachher selber Klage führen?'; in : op. cit., p. 118.

Paradoxalement, ce détachement est le gage d'une spontanéité que l'excès de sentiments risque, en fin de compte, d'anéantir.

Ainsi, la position de 'l'enthousiaste', qui, par sa propension excessive à l'exaltation esthétique, nous rappelle évidemment le personnage de Werther, semble être dépassée par celle du 'profane', qui s'interdit, au contraire, de s'abandonner au sentiment du paysage. La discussion s'achève par le regret de 'l'enthousiaste' impénitent de ne pouvoir se convertir à l'avis du 'profane'⁹³⁹. L'invitation de ce dernier à la modération peut être interprétée comme une sorte d'autocritique de la part de Tieck : ne fut-il pas l'initiateur d'un genre nouveau, le 'conte de la nature' (*Naturmärchen*), doté, comme nous l'avons montré plus haut, d'une fonction essentiellement cathartique ?

Ce revirement, qui semble inéluctable lorsque l'investissement affectif du paysage est porté à son paroxysme, marque le début d'une ère nouvelle, annoncée ici par le personnage du 'profane' dans la nouvelle de Tieck *Musikalische Leiden und Freuden*, celle du réalisme.

⁹³⁹ 'Hm! Sie mögen nicht ganz unrecht haben', sagte der Enthusiast nachsinnend: 'wenn ich nur nicht einmal den Charakter der Heftigkeit angenommen hätte und bei allen meinen Bekannten als ein Eiferer gölte, so wollte ich mir das Wesen wieder abzugewöhnen suchen. [...]' , in : *ibid.*

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'étude de la représentation du paysage dans la littérature allemande du XVIIe, du XVIIIe et du début du XIXe siècle nous a permis, dans un premier temps, de préciser un concept littéraire que l'on a coutume soit d'associer, sans distinction aucune, à celui de nature, soit d'employer simplement par analogie avec son paradigme pictural, le 'paysage-tableau'. Nous avons proposé de définir le paysage littéraire comme la représentation d'un fragment du monde sensible, image à la fois mise en perspective par un regard et investie d'une signification symbolique. Cette hypothèse de travail, établie sur le postulat d'un équilibre idéal entre les composantes spatiales et symboliques du paysage littéraire, a été peu à peu révisée par la découverte de formes de représentation de moins en moins soumises à une fonction mimétique. Nous les avons tout d'abord qualifiées de paysages 'au second degré' lorsqu'elles étaient perçues par le filtre de l'art et de la littérature, comme dans le roman de Heinse *Ardinghello* par exemple, ou bien par celui du rêve, ainsi que nous l'avons notamment constaté dans le récit de Tieck *Die Freunde*, puis de paysages 'intérieurs' lorsqu'elles se réduisaient à une médiation expressive entre le personnage-spectateur et les sentiments éprouvés par ce dernier.

Cet ajout de nuances successives démontre la difficulté de cerner la notion de paysage littéraire, qui se révèle finalement aussi polysémique que celle de son équivalent pictural, objet, au XVIIIe et au début du XIXe siècle en Allemagne, de réflexions divergentes et même, notamment au sein de l'école romantique, souvent contradictoires⁹⁴⁰. Cette ambiguïté nous semble intimement liée au processus d'intériorisation progressive du paysage dans la littérature romantique, c'est-à-dire à la mise en relief de ses composantes symboliques, au détriment de sa valeur référentielle.

Conçue comme un 'analogon' sensible de l'âme, la représentation du paysage est soumise aux fluctuations idéologiques et affectives du 'personnage-réflexeur', ainsi que le nomme F. K. Stanzel. Lorsqu'elle est poussée à l'extrême, comme par exemple dans les 'contes de la nature' (*Naturmärchen*) de Tieck, cette intériorisation finit par poser le problème de la fonction résiduelle du paysage, ramené à un ensemble de signes validés par la subjectivité du spectateur. En d'autres termes, la surdétermination affective des descriptions de paysage dans la littérature romantique nous amène à nous interroger sur la nécessité de recourir à une image fragmentaire de la réalité sensible, lorsqu'il s'agit de traduire les aspirations et les pulsions du Moi.

Cette question, à laquelle nous pourrions spontanément répondre en rappelant le rôle prépondérant de la vue dans tout processus de connaissance⁹⁴¹, rejoint celle que nous avons formulée au début de notre étude et qui porte sur la relation, rigoureusement codifiée, à l'origine, par la tradition emblématique, de l'image comme *pictura* et du texte dans lequel elle s'insère.

Favorisée par une propension manifeste à l'allégorie, la réduction manifeste de la représentation romantique du paysage à un ensemble de signes semble nous ramener à notre point de départ, soit à une autre forme de codification esthétique, non plus éthique ou rationnelle, mais essentiellement affective. Nous souhaitons donc, pour finir, rappeler brièvement les différentes formes qu'a revêtues, au cours du XVIIIe siècle, l'émancipation progressive de la *pictura* par rapport au discours auquel elle était initialement rattachée. Nous pourrions ainsi embrasser l'évolution de la représentation littéraire du paysage, de la fin du XVIIe siècle jusqu'au début du XIXe siècle, de l'emblème jusqu'au paysage 'intérieur'.

La conquête d'autonomie qui aboutit à la naissance du paysage dans la littérature allemande, traditionnellement associée à la publication du roman de J. W. v. Goethe *Die Leiden des jungen Werther* (1774), prend la forme d'un triple affranchissement : visuel, esthétique et sémiotique.

- Un affranchissement visuel : de la 'vue-cadre' (*Rahmenschau*) au panorama synthétique

L'évolution de la représentation du paysage dans la littérature allemande au cours du XVIIIe siècle passe tout d'abord par celle du mode de perception qui lui est attaché. L'enjeu idéologique que représente l'ouverture du regard au champ infini du monde

⁹⁴⁰ C'est précisément cette diversité des 'discours' sur la peinture de paysage en Allemagne, particulièrement manifeste au tournant du XVIIIe et du XIXe siècle, que cherche à mettre en évidence É. Décultot (*Le Discours sur la peinture de paysage dans le romantisme allemand [...] (op. cit.)*).

⁹⁴¹ Nous songeons ici notamment à la célèbre maxime de Goethe : 'Was man weiß, sieht man erst!' (*Einleitung in die Propyläen*, in : *Werke*, op. cit., vol. 12, p. 43).

sensible est mis en évidence par la difficulté qu'éprouvent les poètes baroques à concilier la jouissance esthétique que procure une vue panoramique avec le dogme de la foi. La retenue qu'exige la perception de vastes étendues se traduit ensuite, dans la poésie de la nature du début du XVIIIe siècle, par la recherche d'un 'cadrage' approprié à l'immensité du spectacle contemplé. Rationnellement justifiée par le désir d'éviter la dispersion du regard, l'application de la 'vue-cadre' (*Rahmenschau*) permet essentiellement de renforcer la foi du spectateur en une ordonnance divine de la nature. Le vertige ontologique qu'engendre la possibilité d'embrasser du regard, grâce à l'adoption d'un point de vue élevé, un espace infini est progressivement surmonté par l'idéalisation, au sens propre du terme, entreprise par Kant, puis par Schiller, de la perception de la nature qui, par son caractère 'sublime', permet au spectateur de s'assurer de sa propre grandeur spirituelle. L'abolition définitive de toute barrière idéologique autorise alors une nouvelle liberté visuelle, comparée par les écrivains du Sturm und Drang, qui attribuent au motif du 'regard plongeant' (*Gipfelblick*) la fonction de matérialiser l'aspiration 'géniale' du moi, à celle dont dispose Dieu lui-même.

Cet affranchissement de la perception conduit, comme nous l'avons vu, à un paradoxe apparent, propre non seulement à la représentation du paysage littéraire, mais également à celle de son équivalent pictural à l'époque romantique. En effet, le désir d'ubiquité que traduit l'extrême dilatation de la vision semble aller à l'encontre des principes édictés par la perception du paysage, défini, rappelons-le, comme la description d'un fragment de nature précisément circonscrit par le regard. Ce problème est résolu, en littérature, par l'abandon d'un point de vue externe à la représentation au profit d'une focalisation subjective, qui consiste en une intériorisation du point de vue du spectateur, transporté en quelque sorte au sein même du spectacle contemplé. Ainsi, la sécurité qu'offrait encore, à la fin du XVIIe siècle, la présence d'un versant auquel le spectateur, posté à mi-hauteur, pouvait s'adosser afin de ne pas succomber au vertige des hauteurs, est supprimée par 'l'entrée' du sujet dans la représentation elle-même.

L'application de cette focalisation subjective dans la littérature romantique se manifeste notamment, comme l'a exposé, à de nombreuses reprises, notre analyse de textes de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle, par l'effacement des déictiques spatiaux destinés à situer la position de l'observateur, par la propension à dépasser le 'cadre', souvent matérialisé par la fenêtre, comme chez Eichendorff par exemple, de la représentation, ainsi que par le glissement, signalé par le recours à des marqueurs de subjectivité (adjectifs axiologiques, modalisateurs, verbes relatifs à un état de conscience), d'une perspective auctoriale à une perspective interne.

De tels procédés peuvent être mis en parallèle avec ceux qu'emploie, en peinture, C. D. Friedrich afin d'ouvrir ses paysages à l'infini. Parce qu'une présentation détaillée de ces différentes techniques picturales déborderait largement le cadre de cette conclusion générale, nous nous bornerons à rappeler la prédilection de ce peintre pour des compositions dépouillées, qui rompent avec l'ordonnance traditionnelle du paysage dans la peinture classique. À la dilatation de l'espace s'ajoute également une surélévation du point de vue choisi par le peintre, et qui est particulièrement sensible dans un tableau tel que *Der Wanderer über dem Nebelmeer*.. Cette recherche d'une hauteur transcendante peut être comparée à celle qui sous-tend, en littérature, en particulier à l'époque du *Sturm*

und Drang, l'utilisation du motif du 'regard plongeant', associé au désir prométhéen de transgresser les limites de la perception humaine. Il en résulte une même indétermination du point de vue qui ordonne la représentation, subordonnée à un regard ubiquiste et, partant, difficilement repérable.

Ainsi, l'extension de la représentation du paysage au-delà des 'marges' imposées arbitrairement par le tableau ou la description manifeste le désir de percevoir le paysage non comme une simple copie d'un fragment de nature, mais comme un Tout supérieur à ses différentes composantes. Les réflexions de Jean Paul sur la nature de la 'poésie paysagiste' éclairent tout particulièrement cette aspiration romantique à la contemplation d'une 'totalité'. En recommandant au poète d'unifier sa représentation du paysage par la force du sentiment ('ein inneres poetisches Ganzes der Empfindung'), l'auteur souligne non seulement la nécessité esthétique de rompre avec la technique d'inventaire des 'écrivains-voyageurs' ('Reisebeschreiber'), un écueil que même les poètes du début du XVIIIe siècle, en dépit de l'application rationnelle du principe de la 'vue-cadre', n'ont pas pu contourner, mais également le besoin métaphysique, pour le spectateur, de projeter sur le paysage, perçu comme un Tout, l'image de sa propre totalité.

Dans son essai consacré à l'analyse de la fonction attribuée à l'esthétique dès le XVIIIe siècle, J. Ritter, en se référant à l'expérience négative que fit Pétrarque en avril 1335 lorsqu'il entreprit d'escalader le Mont Ventoux, démontre que cette conception du paysage comme une totalité spéculaire est précisément l'indice de sa modernité. Si Pétrarque condamne le plaisir que procure la contemplation d'un vaste panorama, jugée préjudiciable à l'élévation de l'âme, c'est parce qu'à cette époque, seule la raison permet de concevoir la nature comme 'cosmos', c'est-à-dire comme un Tout ordonné et pénétré par une force divine⁹⁴². Ainsi, selon J. Ritter, le recours à une représentation uniquement conceptuelle de la nature dans sa totalité a retardé la naissance du sentiment esthétique du paysage :

Dies 'befremdliche' Fehlen der Natur als Landschaft ist sachlich begründet: auf dem Boden der philosophischen Theorie gibt es keinen Grund für den Geist, ein besonderes, von der begrifflichen Erkenntnis unterschiedenes Organ für die Vergegenwärtigung und Anschauung der sichtbaren Natur ringsum auszubilden. Der Himmel über dem Haus und die Erde, die es trägt, werden bereits in den Begriffen gewußt und ausgesagt, in welchen die Theorie das Ganze begreift. Sie schließt so alles Sinnfällige und auch das Schöne in der Gewalt, die ergreift, in sich ein⁹⁴³.

L'aptitude rationnelle à saisir 'directement' l'essence de la réalité sensible, fondée, dans la philosophie antique, sur une conception très large de la science, étendue à la fois aux domaines de la théologie et de la métaphysique, justifie l'absence d'intérêt esthétique pour la nature chez les Anciens.

⁹⁴² 'Aber das Entscheidende ist, daß für die philosophische Theorie [...] das im Sinnfälligen scheinende Ganze nicht auch in diesem Sinnfälligen begriffen und als Sinnfälliges vergegenwärtigt werden kann. Die Weltordnung, das Göttliche, das Sein, die ganze Natur treten allererst in ihrer Wahrheit mit dem vernünftigen Begriff der Philosophie und den ihr zugeordneten freien theoretischen Wissenschaften hervor.', in : J. Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, op. cit., p. 14.

⁹⁴³ Ibid., p. 16.

Toutefois, comme le souligne Ritter, l'objectivation de la connaissance au début du XVIIIe siècle, signalée par le développement des sciences naturelles, appliquées à l'étude précise des phénomènes, modifie radicalement ce mode de perception traditionnel. Désormais privée de ses compétences métaphysiques, la science n'est plus à même de révéler l'ordonnance divine du monde. C'est à l'esthétique qu'il incombe alors de représenter, par la médiation de l'image, le 'tout naturel' :

***Die ästhetische Natur als Landschaft hat also im Gegenspiel gegen die dem metaphysischen Begriff entzogene Objektwelt der Naturwissenschaft die Funktion übernommen, in 'anschaulichen', aus der Innerlichkeit entspringenden Bildern das Naturganze und den 'harmonischen Einklang im Kosmos' zu vermitteln und ästhetisch für den Menschen gegenwärtig zu halten [...]*⁹⁴⁴.**

Au devoir de rendre sensible, par une représentation 'concrète' ('anschaulich[en]'), les phénomènes extérieurs vient s'ajouter celui de traduire, au moyen d'images 'jaillies de l'intériorité' ('in [...] aus der Innerlichkeit entspringenden Bildern'), le sentiment d'appartenance au 'cosmos'. Le paysage prend ainsi le relais de la science, autrefois destinée à saisir, sans aucune autre médiation que celle de la raison, la nature dans sa 'totalité', c'est-à-dire non seulement dans son apparence extérieure, mais dans son essence suprasensible.

La modernité du paysage tient, selon Ritter, à la relève de ce double défi, qui mène, dans la littérature comme dans la peinture romantique allemande, ainsi que nous l'avons constaté en étudiant le motif de la fenêtre chez Eichendorff, à la tentation de dépasser les limites imposées par le cadre de la représentation. Le fait que l'auteur assied sa démonstration sur l'une des premières descriptions panoramiques dont on dispose dans la littérature européenne, le récit de Pétrarque, est également significatif. C'est notamment par un affranchissement progressif de la perception visuelle que se manifeste l'adoption d'une nouvelle conception de la nature, non plus 'scientifiquement' associée à l'idée du 'cosmos', mais intuitivement représentée, par la médiation de l'esthétique, comme une totalité inscrite dans un morceau d'univers, c'est-à-dire comme un paysage.

L'ouverture panoramique de la représentation du paysage, rationnellement limitée, à l'origine, au champ restreint de l'expérience sensible, s'accompagne également d'un affranchissement esthétique. Au paradigme de la peinture, naturellement imposé par l'origine picturale du mot *Landschaft*, se substitue peu à peu celui de la musique, placée par les romantiques au premier rang de la hiérarchie artistique.

- Un affranchissement esthétique : d'une simple copie de la nature à une écriture musicale du paysage

Ainsi que nous l'avons constaté, les réflexions de Breitinger sur la nature de la 'peinture poétique' ('poetische Mahlerey'), jointes à celles de Bodmer sur le traitement du

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 20-21 (terme souligné par nous). J. Ritter cite ici les termes d'A. v. Humboldt, auteur d'un ouvrage intitulé *Kosmos* (Stuttgart, Augsburg 1845-1858, traduction française de H. Faye, Paris 1847-1851).

merveilleux en poésie, ont préparé l'abandon progressif d'une reproduction mimétique de la nature, calquée sur le modèle pictural, en accordant un rôle prépondérant à l'imagination. Sans aller jusqu'à une remise en cause fondamentale du principe de la *mimesis*, cher à Gottsched, les théoriciens suisses étendent le domaine de la création poétique à la représentation de mondes 'virtuels', réservée jusqu'alors à la révélation chrétienne. L'imagination supplée ainsi à l'indigence visuelle des images poétiques, tenues, par essence, ainsi que l'a rappelé Lessing, à décomposer une à une les différentes parties d'un même objet, présenté, au contraire, synthétiquement dans une reproduction picturale.

L'essai de Schiller, *Über Matthissons Gedichte* (1794), qui témoigne du glissement vers une conception idéale du paysage, peut être considéré comme l'aboutissement de cette évolution esthétique, amorcée dès le milieu du XVIIIe siècle. Rappelons que Schiller définit le paysage pictural et littéraire comme une représentation 'symbolique' de 'sentiments' ou 'd'idées', susceptibles de lui conférer ce caractère de 'nécessité' interne qui lui faisait défaut jusqu'alors. Non plus représentée en soi, la nature devient ainsi le reflet analogique des affections et des pensées qu'elle inspire au spectateur.

Le refus d'assigner au paysage une fonction essentiellement mimétique, à laquelle Schiller, partisan d'une perception anthropomorphique de la nature, substitue encore une finalité éthique, a finalement engendré un renversement esthétique. Le modèle initialement appliqué à la représentation du paysage en littérature, le 'paysage-tableau', est ainsi peu à peu remplacé par celui de la musique. Cette conversion paradigmatique est liée à une conception particulière de la musique, qui apparaît dès le XVIIIe siècle en Allemagne. Selon les propres termes employés par Schiller, l'art approprié à l'expression de sentiments en soi impropres à toute représentation sensible ne peut être que celui de la musique. C'est précisément cette association de l'expression musicale à un 'langage' du monde intérieur qu'ont développée les romantiques, pour lesquels la musique, en vertu de son immédiateté, l'emporte sur tous les autres modes de création artistique.

Nous avons vu que le jeu des sonorités poétiques (l'allitération par exemple ...) n'était pas le seul moyen, en littérature, de traduire 'musicalement' le sentiment esthétique qui naît de la contemplation d'un fragment de nature. La représentation du paysage dans la littérature romantique est plus largement sous-tendue par l'idée, déjà suggérée par Schiller, puis reprise par Jean Paul dans ses réflexions sur la 'poésie paysagiste', d'une parenté étroite entre la composition d'un paysage et celle d'un morceau de musique. Ainsi, outre les ressources naturelles du langage poétique, c'est essentiellement le rythme imprimé à la description qui permet de conférer à la représentation poétique du paysage une dimension musicale. Au déroulement de longues périodes cadencées (développées, pour la première fois, dans les lettres de Werther) s'ajoute également le traitement 'musical' de la couleur, exploitée non plus en fonction de ses qualités plastiques, mais comme support d'harmonies synesthésiques, ainsi que l'expose Tieck dans son traité intitulé 'Die Farben'.

Ainsi, la transposition, dans le domaine littéraire, d'un mode d'expression conçu comme non-figuratif, la musique, est liée au rejet d'une représentation mimétique de la nature. Le développement de l'analogie entre l'écriture du paysage et celle d'une composition musicale dans la littérature romantique engendre une indétermination

croissante de la représentation du paysage, proportionnelle à son degré d'intériorisation.

De plus, l'adoption littéraire et picturale du paradigme de la musique semble mettre un terme à la rivalité qui opposait traditionnellement, depuis l'Antiquité, selon la formule horacienne de *ut pictura poesis*, le poète au peintre. Tous deux sont unis dans la même recherche d'un mode de représentation approprié à l'expression de l'essence musicale du paysage.

Toutefois, tandis que la peinture, qui repose sur l'utilisation de signes essentiellement visuels (les formes et les couleurs), se heurte encore, à la fin du XVIII^e siècle, à la difficulté d'accéder à l'immatérialité offerte en modèle par la musique, la littérature, quant à elle, tenue, par définition, à faire davantage appel à l'imagination, paraît plus à même de se libérer de toute contrainte mimétique. Cette plus grande autonomie sémiotique se manifeste dans la littérature romantique par un affranchissement de l'image, dotée peu à peu d'une valeur propre.

- Un affranchissement sémiotique : de l'image comme simple illustration d'un discours au signe pur

L'étude de la représentation de la nature dans la poésie baroque a servi de point de départ à notre réflexion sur le paysage littéraire. Plus précisément, l'analyse de descriptions encore inscrites dans la tradition de l'emblématique nous a permis de découvrir l'enjeu, à la fois sémiotique et idéologique, que représente l'insertion d'une image comme *pictura* dans un texte littéraire. Chez les poètes baroques, la contemplation de la nature, qui donne lieu à la description d'une *pictura*, reste subordonnée à une réflexion généralement religieuse ou métaphysique, résumée par quelques vers qui font office de *subscriptio*. L'image de la nature n'a donc pas de valeur en soi, puisqu'elle est destinée à illustrer le discours auquel elle se réfère. Cette finalité didactique est encore très présente dans la poésie de la nature du début du XVIII^e siècle, en dépit du bouleversement qu'introduit l'expression d'une authentique émotion esthétique, teintée de piétisme. En effet, le développement d'amples descriptions de la nature, enrichies d'une 'dynamique verbale' à la mesure de l'exaltation du spectateur, ne suffit pas à évincer totalement le commentaire discursif que le poète, désireux de maintenir un dernier rempart rationnel contre 'l'invasion' des sentiments, ne manque pas d'adjoindre à sa description.

Cette dualité de la représentation, scindée en deux moments successifs, l'un, contemplatif, l'autre réflexif, est peu à peu effacée, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, par la subordination de la *pictura* non plus à un discours édifiant, mais au 'coeur', 'maître des images', ainsi que l'expose Klopstock dans son poème 'An Freund und Feind' (1781). Ce choix implique un bouleversement du statut poétique de l'image. Considérée à l'origine comme un simple 'instrument' rhétorique, l'image devient le support effectif du sentiment panthéiste de la nature. Autrement dit, l'expression de l'admiration que soulève le spectacle de l'ordonnance divine de l'univers n'est plus déléguée à un observateur

distant, chargé de tirer la leçon de cette nouvelle expérience visuelle. Le sentiment du divin est, au contraire, immédiatement traduit par la représentation elle-même. Elle est en effet peu à peu gagnée par les transports du moi lyrique, comme l'atteste l'ébranlement des règles rhétoriques de son expression poétique, particulièrement manifeste dans certains poèmes de Klopstock (introduction de césures prosodiques, ruptures syntaxiques par exemple). De cette conquête affective résulte une 'spiritualisation' (*Beseelung*) de la nature toute entière, désormais associée, au même titre que le 'cœur' humain, à la célébration du divin.

Cependant, nous avons constaté que la poésie de l'*Empfindsamkeit* se caractérisait également par la recherche d'un équilibre, et parfois même encore par une contradiction (comme en témoigne l'usage de l'ode asclépiade chez Klopstock par exemple), entre le sentiment qu'inspire spontanément la contemplation de la nature et l'organisation rationnelle et rhétorique de son expression poétique. Nous en avons conclu au maintien d'une instance discursive plus ou moins bien intégrée à la représentation de la nature, à laquelle est conférée une valeur esthétique inférieure à celle que revêt la contemplation de 'l'idée' même du divin.

L'émancipation de l'image, c'est-à-dire le rejet définitif de la double tutelle de la morale et de la foi, intervient à la fin du XVIIIe siècle, au moment où naît, en Allemagne, une nouvelle philosophie de la nature, développée notamment par G. H. v. Schubert. L'absence de cloisonnement entre la matière et l'esprit, entre l'objet et le sujet, postulée, à l'origine, par le 'système d'identité' (*Identitätssystem*) de Schelling, permet, comme l'a exposé Wackenroder, d'assimiler le 'langage' de la nature à un logos. Par conséquent, l'expression du sentiment de la nature ne passe plus nécessairement par une formulation explicite, rattachée 'après coup', sous forme de *subscriptio*, à la représentation, mais par l'image de la nature elle-même, considérée comme une transcription 'hiéroglyphique' du divin.

L'abandon d'une élucidation discursive au profit d'une médiation esthétique (l'image comme reflet indirect du sentiment de la nature) favorise alors l'adoption d'un mode de représentation symbolique, c'est-à-dire, comme nous a permis de le préciser la distinction goethéenne du 'symbole' et de 'l'allégorie', d'une forme de représentation plus intuitive, caractérisée par une certaine opacité du signifiant. Rappelons que c'est dans le roman de Goethe *Die Leiden des jungen Werther* (1774), une oeuvre qui marque un tournant dans l'histoire de la représentation littéraire du paysage, que nous avons trouvé les premières descriptions symboliques de la nature.

En s'affranchissant du discours auquel elle était traditionnellement rattachée, l'image se libère également de la fonction essentiellement descriptive qui lui était clairement assignée au début du XVIIIe siècle. Nous avons ainsi constaté, en analysant un passage du roman de Jean Paul *Siebenkäs* (1796-1797), qu'à l'évolution de la description du paysage correspondait celle du mode de narration adapté à son expression poétique. En effet, de même que la représentation du paysage comme un Tout prend progressivement le pas sur le détail de ses différentes parties, l'enchaînement de métaphores interprétatives (les 'arabesques' jean-pauliennes, comme les nomme A. Müller⁹⁴⁵) l'emporte peu à peu sur la description concrète, plastique des diverses composantes du paysage. Notre analyse du récit de Tieck, *Die Freunde*, a révélé une même équivalence

entre l'intériorisation graduelle du paysage et le mode de narration choisi.

Ainsi que l'affirme A. Koschorke⁹⁴⁶, l'émancipation de l'image, qui se traduit par une métaphorisation du langage, opérée au détriment de sa fonction référentielle, prend, dans l'esthétique du premier romantisme, une valeur programmatique. Elle est sous-tendue par les réflexions des frères Schlegel sur l'essence de la poésie romantique et, plus précisément, par celles que mène F. Schlegel sur le rapport entre signifié et signifiant, ainsi que nous l'avons exposé au terme de notre analyse du roman de Eichendorff *Ahnung und Gegenwart*⁹⁴⁷. Rappelons que dans le fragment 116 de l'*Athenäum*, qui contient la célèbre définition de la poésie romantique comme 'poésie universelle progressive' ('eine progressive Universalpoesie'), l'auteur formule l'idée d'un équilibre, approprié à la nature 'réflexive' de la poésie romantique, entre signifié et signifiant. Ce postulat d'un juste milieu entre la manifestation sensible du signe poétique ('dem Darstellenden') et son substrat symbolique ('dem Dargestellten'), entre réalité et idéal, rejoint celui que nous avons établi au début de notre étude sur les formes et la fonction du paysage littéraire, défini comme un assemblage harmonieux de composantes à la fois spatiales et symboliques.

Or, l'application de ce postulat théorique dans la littérature romantique allemande a révélé les limites du processus d'émancipation de l'image, progressivement délestée de son signifiant. Dotée d'une valeur propre, interne au texte, la représentation romantique du paysage tend à se réduire à un ensemble de signes purs, uniquement codifiés par la sensibilité du spectateur. En étudiant des textes représentatifs du premier romantisme allemand, nous avons découvert un discours non plus édifiant, mais 'intérieur'.

C'est à la lumière des descriptions de paysages 'intérieurs' dans l'oeuvre de Tieck que se manifeste le plus nettement ce retour à une instrumentalisation discursive de la représentation, mise au service de la 'thérapie' d'un moi altéré par ses pulsions conflictuelles. L'association de la nature à une révélation non plus divine, comme c'était encore le cas chez Wackenroder, mais purement psychologique confère à la représentation ce caractère individuel et arbitraire que Tieck, comme il l'a notamment affirmé dans son essai sur le traitement du merveilleux chez Shakespeare, voulait précisément éviter. En dépit de leur appel à l'imagination, théoriquement garante d'une ouverture polysémique (conformément à l'équilibre sémiotique postulé par F. Schlegel),

⁹⁴⁵ A. Müller, op. cit., p. 135 sq. ('Landschaftsarabesken. Jean Paul'). Selon l'auteur, ces 'arabesques' qu'engendre l'enchaînement 'totalement incontrôlable' de métaphores dépourvues de référents communs confèrent aux descriptions de paysage développées par Jean Paul un caractère si irréel qu'elles deviennent difficilement perceptibles par le lecteur : 'Bedenklicher aber wird diese Aussageweise noch, wenn die Vergleichsmotive, die sich in die Sätze drängen, selbst nicht mehr dem gleichen Lebensbereiche entnommen sind und sich nun in einer durchaus unkontrollierbaren Folge überstürzen, ohne daß auch nur der Versuch gemacht wäre, den Anstrom dieser Improvisationen – oder doch scheinbaren Improvisationen! – zu regulieren. Dann 'verflattert' J. Pauls Phantasie wirklich 'bis zur Bildlosigkeit' [...]' (in : *ibid.*, p. 142).

⁹⁴⁶ 'In der Poetologie der Romantiker wird die Emanzipation des Bilderflusses von der Linearität des zweckrationalen Denkens zum ausdrücklichen Programm.', in : A. Koschorke, op. cit., p. 170.

⁹⁴⁷ 8 Cf. *supra* : 4. 3. 5., p. 259, note 313.

les représentations symboliques du paysage dans les récits de Tieck n'échappent pas à une certaine propension à l'allégorie, c'est-à-dire à un mode de représentation conventionnel qui, toujours selon la terminologie goethéenne, génère un risque d'épuisement du signifiant.

Par conséquent, l'évolution de la représentation littéraire du paysage au cours du XVIIIe siècle aboutit paradoxalement, comme nous avons tenté de le démontrer, à un traitement de l'image voisin de celui que nous avons découvert dans la poésie emblématique de la fin du XVIIe siècle. Toutefois, cette nouvelle forme de codification esthétique, apparue dans un contexte idéologique bien différent (celui du premier romantisme allemand, caractérisé notamment par le développement de correspondances entre la nature et l'âme de l'individu), est dotée de vertus non plus exégétiques, mais cathartiques, comme nous l'avons constaté chez Tieck par exemple.

Ainsi, l'affranchissement de l'image, joint à celui de la perception visuelle ainsi qu'au renversement du paradigme pictural, donne finalement naissance à une conception idéale du paysage, conçu à la fois comme infini, immatériel et allégorique, voire emblématique. Toutefois, l'application de ce triple programme esthétique se heurte à des limites qui ne sont pas uniquement d'ordre sémiotique. En effet, elle n'engendre pas seulement le risque d'un retour au signe pur, indice d'une 'dématérialisation' croissante du paysage, mais également celui d'une expérience 'nihiliste', décrite en ces termes par D. Arendt :

Das Subjekt steht bei seiner Flucht in die Innerlichkeit vor der extremen Versuchung, sich selbst zum ideellen Weltschöpfer zu machen, eine geistige Tathandlung, die zwar eine fiktive Welt rückerobern kann, aber die vorgegebene objektive Welt dabei verlieren muß; im Augenblick des Mißtrauens aber in die teleologische Relevanz der Denkstruktur des Subjekts kommt es zu einem bloßen Schweben zwischen einer unrealisierbaren Idee der Wirklichkeit mittels des poetischen Schaffens oder des kreativen Denkens und einer entrealisierten Wirklichkeit, und diese haltlose Lage birgt die Möglichkeit der Erfahrung des Nichts und des Nihilismus⁹⁴⁸.

L'élévation spéculative du moi au rang d'un démiurge, matérialisée, notamment dans la littérature du *Sturm und Drang*, par la conquête purement spirituelle des hauteurs, se solde par un vertige nihiliste, illustré d'une manière exemplaire, dans le roman de Jean Paul *Siebenkäs*, par le 'discours du Christ mort'.

Le retour à une perception plus objective de la réalité, tout d'abord timidement amorcé par Eichendorff (*Ahnung und Gegenwart*), puis affirmé plus nettement par Goethe (*Novelle*), offre la possibilité de sortir de l'impasse, à la fois sémiotique et idéologique, à laquelle aboutit l'intériorisation 'idéale' du paysage dans la littérature romantique. Notre étude s'achève ainsi là où commence une nouvelle évolution du paysage littéraire, caractérisée par la mise en valeur des qualités plastiques de la représentation, alliées à ses composantes symboliques, comme en témoignera notamment, dès la seconde moitié du XIXe siècle, le 'réalisme poétique' de A. Stifter.

Enfin, cette étude nous a permis de découvrir que le paysage ne pouvait être considéré comme une image isolée à l'intérieur du texte littéraire. Mis en relation avec un

⁹⁴⁸ D. Arendt, *Der 'poetische Nihilismus' in der Romantik [...]*, op. cit., vol. 1, p. 14.

réseau poétique (recherche d'un équilibre entre l'expression d'un sentiment de la nature et son organisation rationnelle et rhétorique) ou narratif (constitué tout à la fois par l'action, par les personnages et par les jeux de perspective), le paysage détermine profondément les enjeux de l'expression littéraire. Loin d'être un simple fragment de nature mis en perspective par le regard, il permet de traduire une vision spécifique du monde, qui évolue progressivement au cours du XVIIIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES

- ARNIM, Achim von, *Sämtliche Romane und Erzählungen*, éd. par W. Migge, 3 vol., Munich : Hanser, 1962-1965.
- Athenäum. Eine Zeitschrift. Herausgegeben von August Wilhelm et Friedrich Schlegel*, fac-similé de l'édition de Berlin (1799), Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.
- BIRKEN, Sigmund von, HARSDÖRFFER, Georg Philipp, KLAJ, Johann, *Pegnesisches Schäfergedicht (1644-1645)*, éd. par K. Garber, Tübingen : Niemeyer, 1966.
- BODMER, Johann Jacob, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*, fac-similé de l'édition de 1740, avec une postface de W. Bender, Stuttgart : Metzler, 1966.
- BREITINGER, Johann Jacob, *Critische Dichtkunst. Vorinnen die Poetische Malhrey in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird*, fac-similé de l'édition de 1740, Stuttgart : Metzler, 1966.
- BRENTANO, Clemens, *Werke*, éd. par F. Kemp, 4 vol., Munich : Hanser, 1966 sq.
- BROCKES, Barthold Heinrich, *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physikalisch- und Moralischen Gedichten, erster Theil, nebst einem Anhang etlicher übersetzten Fabeln des Herrn de la Motte. Mit einer doppelten Vorrede von Herrn Hof-Rath Weichmann*, 9 vol., Hambourg : Ch. Herold, 1744 sq.
- BROCKES, Barthold Heinrich, *Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem Irdischen Vergnügen in Gott*, fac-similé de l'édition de 1738, avec une postface de D. Bode, Stuttgart : Metzler, 1965.
- CARUS, Carl Gustav, *Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815-1835, zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung*, éd. par D. Kuhn (fac-similé de l'édition de Leipzig de 1835), Heidelberg : L. Schneider 1972. Traduction française par E. Dickenherr, A. Pernet et R. Rochlitz in : C. D. Friedrich, C. G. Carus, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Paris : Klincksieck, 1988.
- Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, éd. par S. Hinz, Berlin, Munich : Rogner & Bernhardt, 1968 sq.
- DACH, Simon, *Gedichte des Königsberger Dichterkreises aus Heinrich Alberts Arien und musicalischer Kürbshütte (1638-1650)*, éd. par L. H. Fischer, Halle : Niemeyer, 1883.
- EICHENDORFF, Joseph von, *Werke*, éd. sous la direction de J. Perfahl, 5 vol., Munich : Winkler, 1970 sq.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, éd. par E. Beutler, Zurich : Artemis-Verlag, 1949 sq.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Briefe. Kommentare und Register*, éd. par K. R. Mandelkow, 4 vol., Hambourg : C. Wegner, 1962 sq.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Werke*, éd. par E. Trunz, (*Hamburger Ausgabe*), 14 vol., édition revue et corrigée, Munich : Beck, 1981 sq.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, éd. par K. Richter avec la collaboration de H. G. Göpfert, 21 vol., Munich : Hanser,

1985 sq.

- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 vol. (vol. 4, 2ème section, 1ère partie, éd. par V. C. Dörr et N. Oellers), Francfort : Deutscher Klassiker Verlag, 1987 sq.
- Gedichte des Barock*, éd. par U. Maché et V. Meid, Stuttgart : Reclam, 1980.
- GRIMMELSHAUSEN, *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*, éd. par R. Tarot, Tübingen : Niemeyer, 1967.
- GRYPHIUS, Andreas, *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, éd. par M. Szyrocki et H. Powell, Tübingen : Niemeyer, 1963.
- HALLER, Albrecht von, *Albrecht von Hallers Gedichte*, éd. et introduit par L. Hirzel, vol. 3, Frauenfeld : J. Huber, vol. 3, 1882.
- HARSDÖRFFER, Georg Philipp, *Poetischer Trichter*, fac-similé de l'édition de Nuremberg (1ère partie 1650, 2ème partie 1648, 3ème partie 1653), Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
- HEINE, Heinrich, *Sämtliche Schriften*, éd. par K. Briegleb, 5 vol. (vol. 2 éd. par G. Häntzschel), Munich : Hanser, 1968-1974.
- HEINSE, Wilhelm, *Sämtliche Werke*, éd. par C. Schüddekopf, 10 vol., Leipzig : Insel Verlag, 1909.
- HEINSE, Wilhelm, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, éd. critique établie par M. L. Baeumer, Stuttgart : Reclam, 1975.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Späte Werke*, avec une préface de W. Müller-Seidel, annoté par W. Segebrecht, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Fantasie- und Nachtstücke. Fantasiestücke in Callots Manier. Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theaters-Direktors*, éd. par W. Müller-Seidel, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Die Serapions-Brüder*, avec une préface de W. Müller-Seidel, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Sämtliche Werke*, éd. par F. Beissner, 6 vol., Stuttgart : Kohlhammer, 1944-1946 (1ère édition).
- JEAN PAUL, *Werke*, éd. par N. Miller, 6 vol., Munich : Hanser, 1960 sq.
- KANT, Immanuel, *Werke in sechs Bänden*, éd. par W. Weischedel, Wiesbaden : Insel Verlag, 1957.
- KLEIST, Ewald von, *Ewald von Kleist's Werke*, éd. par A. Sauer, 3 vol., Berlin : G. Hempel, 1881 (réédition Berne : Lang, 1969).
- KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb, *Oden*, Leipzig : G. J. Göschen, 1798.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Werke*, éd. par H. G. Göpfert, 8 vol., Munich : Hanser, 1970 sq.
- NOVALIS, *Schriften*, éd. par P. Kluckhohn et R. Samuel, Stuttgart : Kohlhammer, 1960 sq.
- OPITZ, Martin, *Gesammelte Werke*, édition critique établie par G. Schulz-Behrend, Stuttgart : A. Hiersemann, 1990.

- RUNGE, Philipp Otto, *Hinterlassene Schriften*, éd. par D. Runge, 2 vol., fac-similé de l'édition de 1840-1841, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Schellings Werke*, Münchner Jubiläumsdruck, éd. par M. Schröter, Munich : Beck, 1927 sq.
- SCHILLER, Friedrich, *Sämtliche Werke*, éd. par G. Fricke et H. G. Göpfert, 5 vol., Munich : Hanser, 1959.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Kritische Schriften und Briefe*, éd. par E. Lohner, 7 vol., Stuttgart : Kohlhammer, 1962-1975.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe in 35 Bänden*, éd. par E. Behler, avec la collaboration de J.-J. Anstett et de H. Eichner, Munich, Paderborn, Vienne : F. Schöningh, 1958 sq.
- SCHUBERT, Gotthilf Heinrich, *Die Symbolik des Traumes*, fac-similé de l'édition de 1814, avec une postface de G. Sauder, Heidelberg : L. Schneider, 1968.
- TIECK, Ludwig, *Schriften*, 28 vol., Berlin : G. Reimer, 1828-1854.
- TIECK, Ludwig, *Kritische Schriften*, 4 vol., Leipzig : F. A. Brockhaus, 1848-1852.
- TIECK, Ludwig, *Werke in vier Bänden*, éd. par M. Thalmann, Munich : Winkler, 1963-1966.
- TIECK, Ludwig, *Franz Sternbalds Wanderungen (1798)*, édition critique réalisée par A. Anger, Stuttgart : Reclam, 1979 (1ère édition 1966).
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, éd. par S. Vietta et R. Littlejohns, 2 vol., Heidelberg : C. Winter, 1991.

II. LITTÉRATURE SECONDAIRE

1. Ouvrages généraux sur le paysage pictural et littéraire

- ACHLEITNER, Friedrich (éd.), *Die Ware Landschaft. Eine kritische Analyse des Landschaftsbegriffs*, Salzburg : Residenz Verlag, 1977.
- BÄTSCHMANN, Oskar, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*, Cologne : DuMont, 1989.
- CARLI, Enzo, *Le paysage dans l'art*, Paris : Nathan & Cie, 1980.
- CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Paris : Plon, 1989.
- CLARK, Kenneth, *Landscape into art*, New-York 1979 (1ère édition 1949). Traduction française par A. Terrier et al. : K. Clark, *L'art du paysage*, Paris : R. Julliard, 1962.
- DÉCULTOT, Élisabeth, *Le discours sur la peinture de paysage dans le romantisme allemand. Fondements et enjeux d'un débat esthétique autour de 1800*, Th. : Études germaniques : Paris : 1996 ; n°95PA081042. Thèse publiée sous le titre : *Peindre le paysage. Discours critique et renouveau pictural dans le romantisme allemand autour*

- de 1800, Tusson : Éditions Du Lérot, 1996.
- De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique, présentation par M. Brion, Paris : Klincksieck, 1983.
- EINEM, Herbert von, Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik, Munich : Beck, 1978.
- FLEMMING, Willi, Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert, Halle, Saale : Niemeyer, 1931.
- FRIEDLÄNDER, Max J., Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen, Den Haag, Oxford : A. A. M. Stols et B. Cassirer, 1947.
- Galerie der Romantik Nationalgalerie, Catalogue établi par P. Krieger et E. Ostländer, 2ème édition, Berlin : Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1987.
- GRUENTER, Rainer, 'Landschaft. Bemerkungen zu Wort- und Bedeutungsgeschichte', in : Germanisch-Romanische Monatsschrift 34, 1953, p. 110-120. Réédité dans : Landschaft und Raum in der Erzählkunst, éd. par A. Ritter, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 192-207.
- HAMMEL-HAIDER, Gabriele, 'Über den Begriff 'Stimmung' anhand einiger Landschaftsbilder', in : Wiener Jahrbuch f. Kunstgeschichte der Universität Wien, vol. XLI, Vienne, Cologne, Graz 1988, p. 139-148.
- HILLEBRAND, Bruno, Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. Mit einem einführenden Essay zur europäischen Literatur, Munich : Winkler, 1971.
- HILLEMANN, Heinz, Bildlichkeit der deutschen Romantik, Francfort : Athenäum, 1971.
- Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky, in : Revue Germanique Internationale, n° 2, Paris : P. U. F., 1994.
- KOSCHORKE, Albrecht, Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Francfort : Suhrkamp, 1990.
- 'Landschaft' und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert, éd. par H. Wunderlich (Tagung der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 20-23 Nov. 1991), Heidelberg : C. Winter, 1995.
- Landschaft und Raum in der Erzählkunst, éd. par A. Ritter, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.
- Le paysage en France et en Allemagne autour de 1800, in : Revue Germanique Internationale, n°7, Paris : P. U. F., 1997.
- LEHMANN, Herbert, 'Die Physiognomie der Landschaft', in : Studium Generale. Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden, 3ème année, 4/5, 1950, p. 182-195.
- Le paysage en Europe du XVIe au XVIIIe siècle, Catalogue de la 95e exposition du Cabinet des dessins (Musée du Louvre, 18 janvier – 23 avril 1990), Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.
- Lire le paysage, lire les paysages. Acte du colloque des 24 et 25 novembre 1983, Université de Saint-Étienne (Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur

- l'Expression Contemporaine), Saint-Étienne 1984.
- LOBSIEN, Eckhard, *Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Landschaftsbeschreibung*, Stuttgart : Metzler, 1981.
- NEIDHARDT, Joachim, *Die Malerei der Romantik in Dresden*, Leipzig : E. A. Seemann, 1976.
- PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes*, préface de J. Thuillier, Paris : Gallimard, 1989 (1ère édition 1708).
- RAYMOND, Petra, *Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache. Die Romantisierung der Alpen in den Reiseschilderungen und die Literarisierung des Gebirges in der Erzählprosa der Goethezeit*, Tübingen : Niemeyer, 1993.
- RECHT, Roland, *La lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*, Paris : C. Bourgeois Éditeur, 1989.
- RENSELAER, W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la Peinture. XVe-XVIIe siècles*, traduction et mise à jour par M. Brock, Paris : Macula, 1991.
- RHEDER, Helmut, *Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Ihr Ursprung und Vollendung*, Th. : Heidelberg 1929.
- RIEHL, Wilhelm Heinrich, 'Das landschaftliche Auge', in : W. H. Riehl, *Kulturstudien aus drei Jahrhunderten*, Stuttgart, Berlin 1910 : Cotta, p. 54-75.
- RITTER, Joachim, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster : Aschendorff, 1963. Réédité in : J. Ritter, *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Francfort/Main 1974, p. 141-163. Traduction française par G. Raulet in : *Argile*, XVI, 1978, p. 27-58.
- SCHMOLL, dit EISENWERTH, J. A., 'Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei', in : L. Grote (éd.), *Beiträge zur Motivatikunde des 19. Jahrhunderts*, Munich 1970.
- SIMMEL, Georg, 'Das Schöne und die Kunst. Philosophie der Landschaft', in : G. Simmel, *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, édité par Michael Landmann, Stuttgart : K. F. Koehler, 1957, p. 141-152.
- SMUDA, Manfred, *Der Gegenstand in der bildenden Kunst und Literatur. Typologische Untersuchungen zur Theorie des ästhetischen Gegenstands*, Munich : W. Fink, 1979.
- UNVERFEHRT, Gerd, *Caspar David Friedrich*, Munich : F. Bruckmann, 1984.

2. Études critiques sur les auteurs du corpus

- ALEWYN, Richard, 'Eine Landschaft Eichendorffs', in : *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung mit einer Bibliographie*, éd. par P. Stöcklein, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, p. 19-43.
- BAEUMER, Max L., *Heinse-Studien. Mit einer bisher unveröffentlichten Schrift Heinses zur Erfindung der Buchdruckerkunst in Mainz*, Stuttgart : Metzler, 1966.
- BEITL, Richard, *Goethes Bild der Landschaft. Untersuchungen zur*

-
- Landschaftsdarstellung in Goethes Kunstprosa*, Berlin, Leipzig : W. de Gruyter & Co., 1929.
- BIEDER, Gertrud, *Natur und Landschaft in der deutschen Barocklyrik*, Mulhouse : Éditions 'Alsacia', 1927.
- BÖCKMANN, Paul, 'Die ästhetische Rechtfertigung des Wunderbaren als erhabener Gefühlsausdruck durch Bodmer und Breitinger', in : *Formgeschichte der deutschen Dichtung*, vol. 1, Hambourg : Hoffmann/ Campe, 1949, p. 576 sq.
- BÖCKMANN, Paul, 'Anfänge der Naturlyrik bei Brockes, Haller und Günther', in : R. Grimm et C. Wiedemann (éd.), *Literatur und Geistesgeschichte. Festgabe für Heinz Otto Burger*, Berlin 1968, p. 110-126.
- BÖHME, Harmut, 'Romantische Adoleszenzkrise. Zur Psychodynamik der Venus-Kult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann', in : *Text und Kontext*, éd. par K. Bohemn et al., vol. 10, Copenhagen, Munich, 1981, p. 131-176.
- BUCH, Hans Christoph, *Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*, Munich : Hanser, 1972.
- BURWICK, Roswitha, *Dichtung und Malerei bei Achim von Arnim*, Berlin, New-York : W. de Gruyter, 1989.
- DÉCULTOT, Élisabeth, 'Philipp Otto Runge et le paysage. La notion de *Landschaft* dans les textes de 1802', in : *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*, op. cit., p. 39-58.
- Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*, éd. par R. Alewyn, Cologne, Berlin : Kiepenheuer & Witsch, 3ème édition, 1968.
- DONAT, Walter, *Die Landschaft bei Tieck und ihre historischen Voraussetzungen*, Hildesheim : Dr. H. A. Gerstenberg, 1973.
- GUARDINI, Romano, *Hölderlin Weltbild und Frömmigkeit*, Munich : Kösel-Verlag, 1955.
- HELMREICH, Christian, 'L'écriture du paysage. Jean Paul et les récits de voyage', in : *Le paysage en France et en Allemagne autour de 1800*, op. cit., p. 217-230.
- HERMAND, Jost, 'Jean Pauls Seebuch', in : *Euphorion*, n°60, 1966, p. 91-109.
- IBEL, Rudolf, *Novalis, Eichendorff, Mörike, Droste-Hülshoff*, in : *Weltschau deutscher Dichter*, Hambourg 1948, p. 99-181.
- JUNKER, Christof, *Das Weltraumbild in der deutschen Lyrik von Opitz bis Klopstock*, Berlin : Dr. EM. Ebering, 1932.
- KAISER, Gerhard, *Klopstock Religion und Dichtung*, Gütersloh : G. Mohn, 1963.
- KETELSEN, Uwe, *Die Naturpoesie der norddeutschen Frühaufklärung. Poesie als Sprache der Versöhnung: alter Universalismus und neues Weltbild*, Stuttgart : Metzler, 1974.
- KILLY, Walter, 'Der Roman als romantisches Buch. Über Eichendorffs 'Ahnung und Gegenwart' ', in : W. K., *Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts*, Munich 1963, p. 35-58.
- KLÜSENER, Erika, 'Novelle', in : *Goethes Erzählwerk. Interpretationen*, éd. par P. M. Lützel et J. E. MacLeod, Stuttgart : Reclam, 1985, p. 429-452.
- KOHLSCHMIDT, Werner, 'Die symbolische Formelhaftigkeit von Eichendorffs Prosastil',

- in : *Form und Innerlichkeit. Beiträge zu Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik*, Berne : Francke, 1955, p. 177-209.
- KOHLSCHEIDT, Werner, 'Der Wortschatz der Innerlichkeit bei Novalis', in : *ibid.*, p. 120-157.
- LANGEN, August, *Anschauungsformen der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts (Rahmenschau und Rationalismus)*, Léna : Diederich, 1934.
- LANGEN, August, 'Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftsschilderung des 18. Jahrhunderts', in : *Zeitschrift für deutsche Philologie* 70, 1948-1949, p. 249-313 (repris in : *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, op. cit., p. 112-191).
- MONTANDON, Alain, *Jean Paul romancier. L'étoile shandéenne*, Clermont-Ferrand : Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée, 1987.
- MÜLLER, Andreas, *Landschaftserlebnis und Landschaftsbild. Studien zur deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts und der Romantik*, Hechingen : Kohlhammer & Wallishäuser, 1955.
- OESTERLE, Günther, 'E. T. A. Hoffmann: Des Veters Eckfenster. Zur Historisierung ästhetischer Wahrnehmung oder Der kalkulierte romantische Rückgriff auf Sehmuster der Aufklärung', in : *Der Deutschunterricht*, 1, 1987, p. 84-110.
- PIKULIK, Lothar, *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*, Francfort : Suhrkamp, 1979.
- SCHWARZ, Egon, 'Joseph von Eichendorff : *Ahnung und Gegenwart*', in : *Interpretationen. Romane des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart : Reclam, 1992, p. 174-202.
- SCHWERING, Markus, 'Eichendorff und C. D. Friedrich. Zur Ikonographie des romantischen Landschaftsbildes', in : *Aurora* 44, 1984, p. 130-146.
- SECKEL, Dietrich, 'Hölderlins Raumgestaltung', in : *Euphorion*, n°39, 1938, p. 469-486.
- SEIDLIN, Oskar, 'Eichendorffs symbolische Landschaft', in : *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung mit einer Bibliographie*, op. cit., p. 218-241.
- SPITZER, Leo, 'Zu einer Landschaft Eichendorffs', in : *Euphorion*, 52, 1958, p. 142-152.
- SPRENGEL, Hans Rolf, *Naturanschauung und malerisches Empfinden bei Wilhelm Heinse*, Hildesheim : Dr. H. A. Gerstenberg, 1973.
- STAIGER, Emil, 'Goethe : 'Novelle' ', *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert*, 2ème édition augmentée, Zurich : Artemis-Verlag, 1968, p. 136-164.
- STAROSTE, Wolfgang, 'Raumgestalt und Raumsymbolik in Goethes 'Wahlverwandschaften' ', in : *Études Germaniques*, 16, 1961, p. 209-222.
- THALMANN, Marianne, *Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik*, Stuttgart, Berlin, Cologne, Mayence : Kohlhammer, 1961.
- VINÇON, Hartmut, *Topographie: Innenwelt-Außenwelt bei Jean Paul*, Munich : Hanser, 1970.
- VINES, Elisabeth Lee, *Landscape through Literature. Caspar David Friedrich and three German Writers (Kleist, Tieck, Eichendorff)*, Th. : Cambridge 1986.
- WAGENKNECHT, Christian, *Erläuterungen und Dokumente. Johann Wolfgang von Goethe*, Stuttgart : Reclam, 1982.

- WAGNER-EGELHAAF, Martina, 'Gott und die Welt im Perspektiv des Poeten. Zur Medialität der literarischen Wahrnehmung am Beispiel Barthold Heinrich Brockes', in : *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 2/1997, p. 183-216.
- WEBER, Kurt, 'Jean Pauls Landschaften', in : *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, éd. par K. Wölfel, 31ème année, 1966, p. 39-60.
- WÖLFEL, Kurt, 'Ein Echo, das sich selber in das Unendliche nachhallt.' Eine Betrachtung von Jean-Pauls Poetik und Poesie', in : *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 1, 1966, p. 17-52.

3. Autres ouvrages consultés

- ADAM, Jean-Michel et PETITJEAN, André, 'Introduction au type descriptif' et 'Les enjeux textuels de la description', in : *Pratiques*, 34, 1982, p. 77-93 et p. 94-104.
- ARENDT, Dieter, *Der 'poetische Nihilismus' in der Romantik. Studien zur Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, 2 Vol., Tübingen : Niemeyer, 1972.
- ARISTOTE, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, 4ème édition, Paris : Belles Lettres, 1965.
- AYRAULT, Roger, *La genèse du romantisme allemand. Situation spirituelle de l'Allemagne dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle*, 4 vol., Paris : Aubier, 1961-1976.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : P. U. F., 1972.
- BARTHES, Roland, 'Littérature et signification', in : *Essais critiques*, Paris : Éditions du Seuil, 1964, p. 258-276.
- BARTHES, Roland, 'L'Effet de Réel', in : *Communications*, 11, 1968, p. 84-89.
- BÉGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris : J. Corti, 1963.
- BEHLER, Ernst, *Frühromantik*, Berlin, New York : W. de Gruyter & Co, 1992. Traduction française par É. Décultot et C. Helmreich : E. Behler, *Le premier romantisme allemand*, in : *Perspectives Germaniques*, Paris : P. U. F. (Collection dirigée par J. Le Rider), 1995.
- BERNOULLI, Christoph et KERN, Hans (éd.), *Romantische Naturphilosophie*, Léna : Diederichs, 1926.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1988.
- BRION, Marcel, *L'Allemagne romantique*, 4 vol., Paris : A. Michel, 1962-1978.
- Bucoliques grecs. Tome I Théocrite*, texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, 6ème édition, Paris : Belles Lettres, 1967.
- Cahiers du Sud. Le romantisme allemand. Textes et étude sous la direction de A. Béguin*, Marseille : Rivages, 1983 (1ère édition 1949).
- CAMÕES, Luis de, *Les Lusíades*, traduction de R. Bismut, Paris : Belles Lettres, 1980.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen,

- Bâle : Francke Verlag, 1993 (1ère édition 1948). Traduction française par J. Bréjoux : E. R. Curtius, *La littérature européenne*, Paris : P. U. F., 1956.
- Dictionnaire des termes techniques. L'atelier du peintre et l'art de la peinture*, préface de A. Chastel, Paris : Larousse, 1990.
- DU BOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1ère édition 1719, 2ème édition 1733, 3ème édition 1740), éd. par D. Désirat (d'après l'édition de 1740), Paris : Collection Beaux-arts histoire, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993.
- DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Éditions du Seuil 1972.
- DUFRENNE, Mikel, *Esthétique et Philosophie*, Paris : Klincksieck, 1976.
- FINK, Gonthier-Louis, *Naissance et apogée du conte merveilleux en Allemagne 1740-1800*, Paris 1966.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Introduction par G. Genette, Paris : Flammarion, 1977.
- FRANCASTEL, Pierre, *La réalité figurative, éléments structuraux de sociologie de l'art*, Paris : Gonthier, 1965.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- HADERMANN, Paul, 'L'image picturale et l'image poétique : analogies, rencontres et quiproquos', in : *Yearbook of Comparative and General Literature*, 33, 1984, p. 19-26.
- HAMON, Philippe, 'Qu'est-ce qu'une description ?', in : *Poétique*, 12, 1972, p. 465-485.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris : Hachette, 1981.
- HORACE, *De Arte Poetica. Liber*, éd. par J. J. Dooren, Liège : H. Dessain, 1939.
- HUCH, Ricarda, *Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall*, Tübingen : R. Wunderlich, 1951.
- KLUCKHOHN, Paul, *Das Ideeengut der deutschen Romantik*, Tübingen : Niemeyer, Leins, 1966.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, et NANCY, Jean-Luc, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Éditions du Seuil, 1978.
- Le mythe de l'Âge d'or dans les littératures modernes*, in : *Textures (Cahiers du C.E.M.I.A.)*, Centre de Recherche 'Langues et Cultures Européennes' de l'Université Lyon 2, avril 1998.
- L'Odyssée 'Poésie homérique', *texte établi et traduit par V. Bérard, 6ème édition, Paris : Belles Lettres, 1959.*
- LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, traduit du russe par A. Fournier et al. sous la direction de H. Meschonnic, Paris : Gallimard, 1973.
- MARGOTTON, Jean-Charles, *Littérature et arts dans la culture de langue allemande. Sur les rapports entre la littérature et les arts (musique et peinture). Théorie et choix de textes avec commentaires*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1995.
- MENDELSSOHN, Moses, *Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften*, in : M. M., *Schriften zur Philosophie, Ästhetik und Apologetik*,

-
- fac-similé de l'édition en 2 vol. de Leipzig (1880), éd. par M. Brasch, Hildesheim 1968.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par G. Lafaye, 8ème édition, Paris : Belles Lettres, 1994.
- PANOFSKY, Erwin, *L'oeuvre d'art et ses significations. Essais sur les 'arts visuels'*, traduit de l'anglais par M. et B. Teyssède, Paris : Gallimard, 1969.
- PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduction sous la direction de G. Ballangé, Paris : Éditions de Minuit, 1975.
- PETRACA, Francesco, *Le Familiari*, éd. par V. Rossi, Florence : G. C. Sansoni, 1933.
- SACHS, Hans, *Meistergesänge Fastnachtspiele Schwänke*, éd. par E. Geiger, Stuttgart : Reclam, 1951.
- SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, texte établi et traduit par P. de Labriolle, Paris : Belles Lettres, 1994.
- SCHÖNE, Albrecht, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, Munich : Beck, 1964.
- SENGLE, Friedrich, *Biedermeierzeit im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, 3 vol., Stuttgart : Metzler, 1971-1980.
- SØRENSEN, Bengt Algot, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Copenhague : Munksgaard, 1963.
- Souvenirs de David d'Angers sur ses contemporains. Extraits de ses carnets de notes*, éd. par L. Cerf, Paris : La Renaissance du Livre, 1928.
- STANZEL, Franz K., *Theorie des Erzählens*, 3ème édition, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1985 (3ème édition).
- SULZER, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt*, fac-similé de la 2ème édition de 1793, Hildesheim : Olms Verlagsbuchhandlung, 1967.
- TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris : Éditions du Seuil, 1977.
- VASARI, Giorgio, *Le vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*, Florence 1832-1839. Traduction française : G. Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. par A. Chastel, 3ème édition, Paris : Berger-Levrault, 1989.
- VIRGILE, *Bucoliques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, cinquième tirage revu, corrigé et augmenté d'un complément bibliographique par R. Lesueur, Paris : Belles Lettres, 1992.
- VIRGILE, *Énéide*, texte établi et traduit par J. Perret, Paris : Belles Lettres, 1977.