

[Version préparatoire – pré-publication]

Augustin DUMONT*

Angoisse et extase de l'image transcendantale dans les *Hymnes à la nuit*, ou Shakespeare à l'épreuve de Novalis

The purpose of this paper is to back down over Novalis' Hymns to the Night by mobilizing as well the Fichtean base of his conceptuality as the major influence of Shakespeare's Romeo and Juliet. The paper subsequently shows, through a meticulous reading of each hymn, that these poems concern the Novalis' recurring problem of image or appearance. Far from being a solitary praise of invisible, the Hymns to the Night questions the visible about the otherness, as nocturnal bottom of life.

Ziel dieser Arbeit ist es, die *Hymnen an die Nacht* des Novalis durch die Auseinandersetzung mit den Einflüssen Fichtes und Shakespeares (*Romeo und Juliet*) auf das Schreiben von Novalis noch einmal zu überdenken. Genaues Durchlesen jeder Hymne beweist, dass sich diese Gedichte auf das bei Novalis häufige Problem des Bildes oder des Scheins beziehen. Weit entfernt davon, eine selbstgefällige Verherrlichung von dem Unsichtbare zu schreiben, bietet Novalis mit den *Hymnen* an, dem Sichtbare Fragen über die Andersartigkeit als nächtlicher Grund des Lebens zu stellen.

Introduction

Dans les pages qui suivent, nous voudrions proposer une analyse approfondie des *Hymnes à la nuit* de Novalis.¹ Si les poèmes qui composent ce recueil apparaissent souvent comme emblématiques de la *Frühromantik*, force est de constater qu'ils demeurent largement méconnus, à l'image de leur auteur, en particulier dans le monde francophone. Celui-ci s'est en effet longtemps contenté de diffuser, notamment à travers les commentaires et traductions d'Armel Guerne, le cliché d'un penseur éthéré, délaissant les contingences terrestres et s'abandonnant à ses souffrances avec une sorte de complaisance qui l'entraîne aussi bien dans une fascination adolescente pour la morbidité.² Au moyen d'une prose considérablement « latinisée » par Armel Guerne, Novalis exprimerait une forme de résignation héroïque face à la fatalité, mêlée de pureté enfantine et préservée de la violence du monde. S'il faut dénoncer dans cette lecture un contresens massif sur la poésie novalisienne – cela apparaîtra clairement dans la suite –, il faut également regretter les réticences à prendre réellement en compte

1. Nous citons l'édition suivante : Novalis : *Werke, Tagebücher und Briefe*, herausgegeben von Hans-Joachim Mähl, Richard Samuel und Hans-Jürgen Balmes, Band I : *Das dichterische Werk*, München/Wien : Carl Hanser Verlag, 1978 (cité : *WTB*, I, suivi du numéro de la page). Nous renvoyons également à la traduction de Raymond Voyat dans Novalis : *Hymnes à la nuit* et *Cantiques spirituels*, Paris : Orphée/La Différence, 1990 (cité : *HN*, suivi du numéro de la page).

2. Cf. par exemple Armel Guerne : « Novalis ou la vocation d'éternité », in Novalis, *Les disciples à Saïs, Hymnes à la nuit, Chants religieux*, trad. fr. A. Guerne, Paris : Gallimard, 1975.

* Docteur en philosophie, Augustin DUMONT est assistant aux Facultés universitaires Saint-Louis à Bruxelles ; 28, rue Léon Mignon 1030 Bruxelles (Belgique) ; courriel : augustin.dumont@fusl.ac.be

l'impressionnante transversalité de Novalis. Ce dernier, faut-il le rappeler, est aussi bien poète ou romancier que scientifique et philosophe. L'ancrage de sa pensée dans le transcendantalisme fichtéen, en particulier, est largement ignoré par la réception française. Si les réflexions novalisiennes sur la philosophie transcendantale de Kant, Reinhold et Fichte, regroupées dans un ensemble fragmentaire libellé « *Fichte-Studien* », ont été commentées à de nombreuses reprises en Allemagne, où elles sont considérées comme une pièce centrale de la spéculation postkantienne – on songe évidemment aux travaux de Manfred Frank, Dieter Henrich, Ernst Behler ou encore Christian Iber –, ces précieux manuscrits demeurent inexplorés chez nous, à l'exception de l'une ou l'autre balise : l'intervention de Xavier Tilliette³ et celle d'Olivier Schefer.⁴ Quant à la lecture, aujourd'hui canonique en France, que Lacoue-Labarthe et Nancy ont proposé du premier romantisme allemand, elle rejette délibérément Novalis hors du « propre »⁵ du romantisme – entendez : celui des frères Schlegel. Relu à partir des exigences du retour sur soi de l'œuvre comme question « propre » à la littérature ou question *du* propre, contrainte de s'épuiser dans ce que Blanchot – la source avouée de cette lecture – nommait le « désœuvrement », Novalis apparaît alors « impropre » au romantisme, car peu préoccupé – c'est du moins ce que pensent Lacoue-Labarthe et Nancy – par la question lancinante de l'identité : identité de l'œuvre, de l'auteur, de la littérature. Aussi, dire de Novalis qu'il reste encore à découvrir nous semble davantage qu'une formule de style. Peut-être est-il temps de réévaluer rigoureusement son œuvre.

Dans cette optique, on aurait tort de miser unilatéralement sur une relecture des textes dit « philosophiques » de Novalis. Véritable laboratoire de sa pensée, la poésie – trop souvent réduite à l'une ou l'autre idée reçue – doit également faire l'objet d'un investissement particulier de la part des chercheurs. Il nous semble que tout l'enjeu de celui-ci consiste à relire la production poétique de Novalis en tenant compte aussi bien de ses réflexions spéculatives sur la philosophie transcendantale que des influences extérieures à celle-ci, influences littéraires ou expériences personnelles.

Nous savons relativement peu de choses sur la genèse des *Hymnes à la nuit*. Le 31 janvier 1800, Novalis annonce à Friedrich Schlegel qu'il lui envoie un long poème en vue d'une publication dans l'*Athenäum*. Schleiermacher, secrétaire de rédaction de la revue à Berlin, ne donnera pas suite à sa demande de modification du titre, Novalis s'étant entre-temps décidé à intituler sa prose *A la nuit* – ce sont bien des « hymnes » qui paraîtront au mois d'août 1800. Si la critique dispose de peu d'éléments génétiques, on sait toutefois que la création de ce texte relativement court s'est étalée sur plusieurs mois. En outre, les éditeurs critiques ont pu, à partir des ouvrages que Novalis a vraisemblablement lus à cette période, retracer les principales influences sur la rédaction. En particulier, l'auteur a été vivement intéressé par le thème de la nuit chez l'écrivain anglais Edward Young, le poème de Schiller intitulé *Die Götter Griechenlands*, profondément nostalgique, les *Paramythien* de Herder qui font de la nuit la mère des dieux et des hommes, et la valorisation du nocturne chez Shakespeare.⁶ Au-delà, c'est bien sûr toute la sève de la mystique rhénane qui coule dans ces pages magnifiques, Maître Eckhart et Jakob Böhme au premier chef, avec le thème de la nuit comme incréation originaire. Enfin, les commentateurs ont aussi – et surtout – rappelé combien la mort de sa fiancée Sophie von Kühn, suivie quelques semaines plus tard par celle

3. Cf. Xavier Tilliette : *L'Intuition intellectuelle de Kant à Hegel*, Paris : Vrin, 1995.

4. Cf. Olivier Schefer : « Les *Fichte-Studien* de Novalis et la *Tathandlung* à l'épreuve de la transcendance », in *Les Etudes philosophiques*, Paris : Presses Universitaires de France, Janvier-Mars 2000, p. 55-74.

5. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy : *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Seuil, 1978, p. 25.

6. Cf. le bref résumé de ces influences par Hans-Jürgen Balmes, in *WTB*, III, p. 67-75.

de son frère Erasme, furent un traumatisme pour le jeune poète qui, à la suite de ces épisodes douloureux, se vit entraîné sur le chemin d'une expérience « mystique », dont les *Hymnes à la nuit* héritent pour partie.

Le qualificatif de « mystique », fréquemment employé par les commentateurs, ne nous semble pas surfait. Le 13 mai 1797, le jour 56 après la mort de Sophie – car le journal intime du poète s'ordonne à partir de ce décès –, Novalis fait bel et bien l'épreuve d'une « vision » sur la tombe de Sophie. Dans son journal, il raconte cette journée : levé à cinq heures du matin, le poète s'acquitte de tâches diverses avant de recevoir par la poste une lettre du cadet des Schlegel accompagnée de la traduction toute fraîche du *Songe d'une nuit d'été* et de *Roméo et Juliette* par August Wilhelm Schlegel. Ce fait est remarquable et selon nous trop peu pris en compte. Novalis plonge dans Shakespeare – « Ich las mich recht hinein » –, avant de se rendre au crépuscule au cimetière de Grüningen, sur la tombe de Sophie. Il y connaît une angoisse et une détresse intenses auxquelles succèdent un sentiment de plénitude, de joie et d'éternité, ainsi que la « vision » de Sophie, l'amenant à célébrer la puissance de la nuit. Les termes par lesquels l'auteur décrit brièvement son expérience dans son journal sont ceux-là mêmes que l'on retrouve dans le troisième hymne. Il achève le récit de sa journée par ces mots : « Shakespeare m'a donné beaucoup à penser ».⁷ On sait par une lettre à Friedrich Schlegel datée du 25 mai 1797 que Novalis lit et relit en particulier *Roméo et Juliette* au cours de ce mois de mai, et il fait lui-même le rapprochement entre la tragédie shakespearienne et celle qui vient de se dérouler dans sa vie : « Il est remarquable que tu m'envoies *Roméo* maintenant ».⁸

Dans la mesure où l'enchaînement de la lecture de Shakespeare et de la visite au cimetière est sans intervalle, on peut supposer que cette lecture a constitué l'influence extérieure la plus décisive, ou à tout le moins la plus immédiate, sur l'expérience fameuse du mois de mai 1797. Le théâtre shakespearien, évidemment augmenté de nombreuses réminiscences littéraires et philosophiques, a probablement libéré en Novalis un « regard » mystique. L'étroitesse des liens qui se tissent entre la mort de Sophie, la lecture de *Roméo et Juliette*, l'expérience personnelle et solitaire d'une « vision », et l'écriture des *Hymnes à la nuit* est évidente. Mais les trois années qui séparent cette journée de la publication dans l'*Athenäum* nous permettent de supposer que l'écriture a été laborieuse, maintes fois reprise. L'étude critique montre que Novalis a notamment effacé, d'une variante à l'autre, les éléments autobiographiques particulièrement explicites – cela doit retenir notre attention. Novalis veut clairement produire une œuvre autonome, accessible à tous, et non en appeler à une quelconque empathie de la part du public. Le texte, que Novalis a d'abord écrit en vers libre avant de le mettre en prose pour l'*Athenäum*,⁹ sans toutefois opérer de modification substantielle, doit être à la fois serré de près – nous modifions toujours la traduction de Raymond Voyat dans le sens de la littéralité – et reconduit à l'intimité d'une expérience dont l'écriture tente de dire l'universalité.

Chercheur en philosophie, comment pouvons-nous dire ou expliciter un texte de cette densité en faisant droit aussi bien au soubassement spéculatif de la création littéraire novalisienne qu'à l'influence de *Roméo et Juliette*, sans noyer le poétique dans le concept, d'une part, et sans y voir un simple écho du théâtre shakespearien, d'autre part ? Telle est la difficulté. La littérature ne peut en aucun cas s'apparenter, dans l'esprit de Novalis, au simple « reflet » d'une œuvre littéraire consacrée, et encore moins à une forme d'« illustration » de

7. WTB, I, p. 463.

8. WTB, I, p. 638.

9. C'est dans cette version que nous le lisons, dans la mesure où c'est elle que Novalis privilégie lui-même.

thèses philosophiques préalables. En revanche, si le discours « philosophique », dont Novalis ne manque pas de démontrer à son tour la profonde littérarité – il n'est pas possible de s'attarder ici sur ce point important –, se présente chez lui comme l'engendrement spéculatif des conditions de possibilité de la « conscience de soi », le littéraire apparaît volontiers comme la construction de réponses singulières à la « question » transcendante. Ou bien comme l'écriture d'« apprentissages » singuliers – dans l'esprit du *Wilhelm Meister* de Goethe – de la vie de la conscience, dont la spéculation démontre seulement la possibilité, et en dernière instance le caractère énigmatique. En particulier, précisons-le d'entrée de jeu, c'est le concept d'*image* (*Bild*) qui se voit successivement génétisé dans la spéculation – essentiellement dans les *Fichte-Studien* – et *montré*, c'est-à-dire *éprouvé* singulièrement dans la création littéraire (dans les *Disciples à Saïs*, les *Hymnes à la nuit* ou *Heinrich von Ofterdingen*). La stratégie interprétative que nous proposons consiste à présenter tout d'abord, à partir des *Fichte-Studien*, le cadre transcendantal à l'intérieur duquel la réflexion sur l'image de Novalis a pu se déployer. Il nous semble indispensable de mettre en évidence la complexité philosophique de la question de l'image, dans la mesure où c'est justement la thématique de l'*apparition* et du *voir* qui est problématisée dans les poèmes. Il nous sera alors possible d'aborder en un second temps l'origine shakespearienne des *Hymnes à la nuit*, en nous concentrant sur l'un ou l'autre aspect privilégié de *Roméo et Juliette*. Parce que la critique ne permet d'isoler aucun passage précis, dans le texte de Shakespeare, qui aurait particulièrement retenu l'attention de notre auteur, nous tenterons de réveiller nous-même les réminiscences shakespeariennes qui nourrissent secrètement le texte romantique, que nous lirons alors par étapes.

1. L'origine fichtéenne : l'image comme fiction incertaine

Dès le début de ses recherches philosophiques, Novalis se heurte au problème majeur de la *Wissenschaftslehre* de Fichte : si seul *l'être est*, qu'en est-il du *savoir* de l'être, du savoir qui réfléchit l'être en le disant ? L'être doit s'entendre ici comme le tout de l'activité de la conscience, c'est-à-dire comme une autoposition. Fichte considère que cette activité (*Tätigkeit*) ne peut se diriger vers un *etwas* quelconque si elle n'est pas simultanément dirigée vers elle-même, identique à soi. L'être se comprend ainsi comme agir absolu, ou identité de l'agissant et de l'agi, pur retour sur soi de l'agir. Or, il est évident que nous introduisons une césure à l'intérieur de l'être aussitôt que nous disons son identité. L'unité de l'être semble se briser dès lors que nous la réfléchissons. En effet, la réflexion creuse au moment même de la performance – lorsque nous *disons* « l'être est » – une séparation entre l'agissant et l'agi, car nous disons en même temps : « l'être n'est pas tout puisqu'il y a un *savoir* de l'être ». Nous admettons tout à la fois que seul l'être est *et* nous affirmons par là même la différence de l'être et de son savoir, c'est-à-dire, respectivement, de l'absolu et de la conscience en tant qu'elle pose l'être comme distinct de soi dans sa réflexion. En posant ou en objectivant l'être, nous brisons sa pure identité à soi inobjectivable que pourtant nous disons être.

Anticipant de manière surprenante ce que Fichte développera à partir de 1804 sous la forme d'une *Bildlehre*, Novalis comprend dès 1795 – à partir de sa lecture de la *Grundlage* (1794) – que le seul moyen de préserver l'inconditionnalité de l'être que nous performons et brisons d'un seul tenant, c'est de caractériser le savoir comme la simple *existence* de l'être, ou mieux, son ek-sistence, son être-là. La conscience de l'être n'est que l'être-là de l'être (*Daseyn des Seyns*). Autrement dit, et ce point est pour nous crucial, elle est sa simple *image* (*Bild*). L'être est fermé et caché en soi, absolument clos, tandis que son existence – sa performance – en est la phénoménalisation, la mise en relation et le devenir-image dans la pensée. L'existence ou la conscience est l'image de l'être, non pas au sens du reflet, mais au

sens de la mise en image active : l'existence est l'*imagination* (*Einbildungskraft*) de l'être. Si l'être n'existe que dans son être-là, dans sa phénoménalité, il est distinct de celle-ci à l'intérieur de celle-ci. Il ne peut en effet se confondre avec son existence bien que cette dernière soit l'unique « lieu » possible de son apparition. Si l'être existe, *alors* il se fait image. Autrement dit, le travail de l'imagination consiste paradoxalement à préserver l'intégrité ou l'inconditionnalité de l'être *par l'acte même de sa mise en image*. De fait, là où il y a de l'être, il y a l'être-là, mais cet être-là n'est *rien*, puisque seul l'être est. Parce qu'il faut préserver la clôture sur soi de l'être, il faut dire que l'image n'est rien. Seul l'être est, en tant qu'identité pure. Dans la mesure où il n'y a rien en dehors de l'être, il faut comprendre l'image comme interne à l'être. Autrement dit, dans l'être, l'image n'est rien, rien que sa négation et sa néantisation. Dès le début de ses cahiers sur Fichte, Novalis écrit :

Quelle sorte de relation est le savoir ? Il est un être hors de l'être, qui est néanmoins dans l'être.

/Diviser – unifier/

La conscience est un être hors de l'être dans l'être.

Mais qu'est-ce que cela ?

Ce qui est hors de l'être ne doit pas être un être légitime (*rechtes Seyn*).

Un être illégitime (*unrechtes Seyn*) hors de l'être est une image (*Bild*) – Ce qui est ainsi hors de l'être doit être une image de l'être dans l'être.

Par conséquent, la conscience est une image de l'être dans l'être.

Explication plus précise de l'image. /Signe (*Zeichen*)/ Théorie du signe. /Théorie de la présentation ou du non-être dans l'être, afin de laisser l'être être-là (*daseyn*) pour lui-même d'une certaine manière/

Théorie de l'espace et du temps en terme d'image.¹⁰

Plusieurs nuances de taille eu égard à la doctrine fichtéenne apparaissent dans les manuscrits de Novalis. Sans pouvoir en faire ici l'examen ni même le relevé, contentons-nous de remarquer l'un ou l'autre glissement décisif. Tout d'abord, l'image ou encore le signe se précisera résolument comme *fiction* et même comme *sophistique*, chez Novalis. Le *Grundsatz* fichtéen de 1794, celui qui dit l'identité (« A = A », bientôt précisé en « moi = moi ») devient un *Scheinsatz*. Car lorsque nous disons que A est A,

est est érigé en contenu universel. L'essence de l'identité ne peut être établie que comme une proposition fictive (*Scheinsatz*). Nous abandonnons l'*identique* pour le présenter (*darstellen*) – Cela se produit de manière seulement apparente – et nous sommes amenés à y croire par l'imagination (*Einbildungskraft*).¹¹

Le règne de l'image est, chez Novalis, celui du *Schein* – là où Fichte n'utilise le *Schein* que pour décrire un *Bild* immature, incapable de se défaire d'une forme de réalisme. Or, dans le cadre des *Fichte-Studien*, l'image ou existence de l'être doit pleinement se comprendre aussi bien comme apparence de l'être. De même que l'image, l'apparence n'est rien, sinon l'existence sous forme d'invention dans l'image de l'être qu'elle *est*. Soyons ici attentifs. Le statut de la fiction demeure ambigu dans les cahiers sur Fichte. L'existence se présente bien comme fiction, mais la fiction apparaît plus d'une fois comme fiction d'elle-même, fiction d'invention, comme si Novalis craignait que la fiction ne puisse rien faire d'autre que se leurrer sur sa propre possibilité. Tout au long des *Fichte-Studien*, nous ne parvenons jamais à savoir ce que *peut* véritablement la fiction, c'est-à-dire l'image ou l'apparence, eu égard à l'absolu ou l'être. Certes, l'identité absolue (l'être) se présente résolument comme un *Scheinsatz* : elle ek-siste uniquement dans son être illégitime, dans son éclosion phénoménale, c'est-à-dire dans le *Schein*. A plus d'une reprise, cependant, Novalis se montre hésitant à

10. *WTB*, II, p. 10.

11. *WTB*, II, p. 8.

l'égard de l'image, comme si – c'est ce qu'il note dans le dernier passage cité – nous devons « croire », par l'imagination, à l'abandon et à la perte de l'identité dans le *Schein*, quand bien même nous ne pouvons nous assurer de la réalité de cette perte. Nous ne pouvons jamais savoir si la fiction n'est pas une fiction de fiction. Dans ce dernier cas, l'existence échouerait à ek-sister, c'est-à-dire à imager l'être de manière autonome. Le redoublement du *Schein* n'est pas seulement porteur d'une libération joyeuse des forces de l'invention, il abrite aussi la sourde inquiétude que le *Schein* échoue à néantiser activement l'être, et donc à n'être rien.

Dans le fichtéanisme, être le néant de l'être est la condition d'une existence autonome, et à vrai dire heureuse, la certitude que la duplicité interne à l'unité ne se résorbe jamais dans l'unité, et par suite que la conscience puisse toujours s'aventurer dans les phénomènes et sensibiliser activement son principe suprasensible. Cette compréhension du transcendantalisme n'est pas rejetée par Novalis. Bien plutôt, il la fait sienne à de multiples reprises. Toutefois, il la met en concurrence avec le risque d'une incapacité de l'image à s'affirmer comme néant d'être. N'étant qu'une apparence d'apparence, le *Schein* ne serait *en fait* que de l'être. Dans ce cas de figure, il existe une coïncidence exacte entre l'être et l'apparence, et cette dernière ne « décolle » pour ainsi dire pas du principe dont elle est, *en droit*, l'existence fictive et inventive. Chez Fichte, ce type de confusion de l'absolu et de son image est impossible puisque par définition, là où il y a de l'image, l'être est préservé dans sa clôture suprasensible. Ce cadre continue de valoir *en droit*, pour Novalis. Toutefois, il n'est *en fait* pas certain que l'image fictionnelle puisse néantiser sereinement l'absolu, pour la simple raison que ce dernier n'est pas suprasensible. Au contraire, l'absolu novalisien, étant *absolument sensible*, n'est autre que la condensation en soi de l'expérience sensible, et par conséquent de l'image. C'est pourquoi, l'absolu est lui-même, selon les textes de Novalis, tantôt Image absolue, ou *Wunderbild*, tantôt *Chaos*, tantôt *Was*, au sens où il est à la fois une énigme, un « quoi » et un « quelque chose » absolu. L'image n'est pas l'image sereinement néantisante ou sensibilisante d'un être suprasensible, elle est l'image ordinairement sensible d'une Image extraordinairement sensible, et une telle intrication de l'existence avec son principe, loin de renvoyer nécessairement à l'échec du droit, indique tout au moins la précarité de celui-ci. Tantôt, l'image finie parvient à mettre à distance son principe originaire dans la nostalgie – ce cadre est par exemple celui des *Disciples à Saïs* –, ¹² tantôt l'existence éprouve dans l'angoisse la survenue « par voie de fait » du *Was*, dont la surimposition dans le *Schein* fait craindre que ce dernier ne soit une apparence néantisante qu'en apparence, et par suite qu'il y ait quelque chose à la place du rien légitime de l'apparence. Ce quelque chose est la condensation en soi de toutes les images sensibles, il est pure et absolue apparence. Dès lors, l'image ou existence est hantée par la confusion originaire qu'elle abrite, entre elle-même comme apparence finie et limitée, ou néant, et l'absolu en tant que saturation de la totalité du visible, ou *Was*.

La formulation par laquelle l'apparence se voit redoublée est nécessairement paradoxale, et Novalis le sait bien. Qu'il n'y ait rien en dehors de l'être, autrement dit que le rien ne soit rien que de l'être, c'est là une impossibilité – car nous parvenons encore à dire l'être, à la performer et ainsi à le réfléchir et le néantiser – qui nous renvoie à la seule possibilité : la voie de droit, pour autant à jamais incertaine et non assurée, par où l'apparence est bien distincte de l'être à l'intérieur de lui. Les *Hymnes*, on va le voir, explorent les ambiguïtés de la « voie de fait », sans renoncer néanmoins à la voie de droit. Lorsque l'apparence est saisie par la pure Image qu'elle ek-siste en droit, sans parvenir à se distinguer

12. Nous nous permettons de renvoyer sur ce point à Augustin Dumont : « Actologie, géologie et spatialité de l'image dans les *Disciples à Saïs*. Etude sur la représentation chez Novalis », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris : Presses Universitaires de France, 2009, n°2, p. 264-285.

de ce principe originaire, elle est justement reconduite vers l'apparence, car il n'existe rien en dehors de l'image ou de l'apparence. Dans un fragment des *Fichte-Studien*, Novalis note :

Vérité – fiction (*Fiction*) ou apparence.

L'imagination a deux sortes de produit – le vrai et l'apparent. L'un exclut l'autre – le nie. Les deux sont identiques – l'apparence est l'apparence – la vérité – vérité.

La vérité est la forme de l'apparence – l'apparence, la forme de la vérité.¹³

Si l'être est la vérité, celle-ci n'existe que dans son apparence. La vérité n'est jamais que la vérité *de* l'apparence, c'est-à-dire l'apparence *de* vérité. L'apparence « semble (*scheint*) relier, et ne relie pas », ¹⁴ précise encore Novalis. La semblance fonctionne en droit, mais en fait, rien n'est moins sûr. Toutefois, au cas où la fiction est saisie par son incapacité à opérer son travail de liaison – celui de la conscience, du savoir –, la vérité qui se surimpose et met en péril le pouvoir que détient en droit la fiction de la néantiser, n'est que la vérité de l'apparence elle-même, l'Image absolument surgissante. Si l'image fichtéenne préserve par définition l'être qu'elle met en image, l'image novalisienne commence par le traumatisme d'une confusion : est-ce bien elle qui met en image l'absolu, ou bien est-ce l'Image absolue qui s'invite dramatiquement dans l'existence et dans l'image ordinaire ? Cette confusion, Novalis l'identifiera dans les *Hymnes* à une trace de la *nuit* dans l'éclat diurne de l'image. Dans la nuit, nous ne voyons rien *en apparence*, et pour cette raison, précisément, le *Schein*, l'acte même d'apparaître et d'imager va pouvoir « se thématiser » violemment. La performance, le verbe, est une apparence, et ce que l'on saisit dans l'apparence, comme le disait déjà le troisième fragment des *Fichte-Studien*, c'est « l'obscurité (*Finsterniß*) », ¹⁵ c'est-à-dire encore l'opacité, ou la nuit.

2. L'origine shakespearienne : *Roméo et Juliette*

En gardant en mémoire cette « dramatique » interne à la compréhension spéculative de l'image, tournons-nous à présent vers le drame de Shakespeare. Qu'est-ce qui est susceptible de nous intéresser dans *Roméo et Juliette* ? Tout d'abord le fait essentiel qu'il y est question de *violence* et de *résistance*. La rigidité absolue des structures sociales-historiques de « la belle Vérone », ¹⁶ où se déroule le drame, fige toute possibilité de devenir et d'émancipation des individualités dans une sorte de guerre civile qui oppose les Capulet et les Montaigu depuis des temps immémoriaux, et pour des raisons oubliées. Le conflit et la violence sont, comme l'écrit Laurent Van Eynde dans un ouvrage consacré à Shakespeare, et dont nous suivons une partie de l'analyse, « l'institution historiquement sédimentée de l'imaginaire social et politique de Vérone ». ¹⁷ En rupture avec l'ordre biologique, la continuité de l'existence naturelle, la société de Vérone trouve son « autonomie » dans l'affrontement permanent et défonctionnalisé par rapport à tout instinct de survie ou de reproduction – la guerre civile se poursuit pour elle-même. Du moins est-il montré par la négative qu'une autonomie pure et simple est impossible : la lutte est une loi tellement nécessaire qu'elle devient arbitraire, et retourne l'autonomie en hétéronomie. Les acteurs n'ont aucune prise sur le fait qu'« il y a » du conflit, et que de celui-ci dépend leur existence.

13. *WTB*, II, p. 87.

14. *Ibid.*

15. *WTB*, II, p. 10.

16. William Shakespeare : *Roméo et Juliette*, *Macbeth*, trad. fr. Y. Bonnefoy : Paris, Gallimard, 1985, p. 23.

17. Laurent Van Eynde : *Shakespeare : les puissances du théâtre. Un essai philosophique*, Paris : Kimé, 2005, p. 110.

Toutefois, la fixité de cette société qui s'autodétruit irrationnellement depuis la nuit des temps se heurte à une résistance dans l'amour aussi subversif qu'inattendu entre Roméo Montaigu et Juliette Capulet. Cette opposition passe tout d'abord par la découverte de la performativité du langage. Juliette implore Roméo d'être « quelque autre nom [plutôt que Montaigu] », ¹⁸ elle lui dit, ou plutôt se dit à elle-même dans un monologue que Roméo écoute à son insu :

Renie ton père et refuse ton nom,
Ou, si tu ne veux pas, fais-moi simplement vœu d'amour
Et je cesserai d'être une Capulet.
[...]
C'est ce nom seul qui est mon ennemi. ¹⁹

Juliette reconnaît la puissance de la parole et de la nomination d'autant mieux qu'elle voudrait instituer un nouveau langage, créateur d'un monde neuf. Roméo s'engage avec elle à mettre fin à ce langage hétéronome des Capulet et des Montaigu, à inventer d'autres noms, capables de renouveler les images sédimentées de Vérone dans un espace-temps inédit. Pourtant n'est-il pas Roméo, et un Montaigu de surcroît, demande Juliette ? Et Roméo, qui s'est soudainement révélé, de répondre :

Ni l'un ni l'autre, ô belle jeune fille,
Si l'un et l'autre te déplaisent. ²⁰

Il faudra toute la puissance de leur désir pour que les amants investissent une autre parole, créent ensemble un imaginaire inédit pour la belle Vérone, puisqu'il doit accueillir une liaison aussi dangereuse qu'interdite, et impossible alors. Or justement, la seule image que la parole partagée de Roméo et Juliette parviendra à performer, donc à instituer – car une réalité concurrente naît effectivement, un autre symbolisme que celui de Vérone – c'est celle de la *nuit*. A ce propos, Laurent Van Eynde parle très judicieusement d'une « tentation de l'hymne à la nuit ». ²¹ Selon lui, cette aspiration à fusionner avec et dans le registre nocturne signe à la fois la grandeur et l'échec de la tentative des amants. Grâce au chœur, on sait depuis le début de la pièce que les amoureux vont mourir – les astres les détestent. Vérone n'offrira aucun lieu à ce désir impossible, et leur infortune est déjà, pour ainsi dire, écrite :

La scène du balcon se déroule au cœur de la nuit, au terme d'une fête donnée chez les Capulet, et au cours de laquelle Juliette et Roméo se sont rencontrés. Or c'est précisément la nuit et sa symbolique qui vont piéger les amants – au moment même où ils paraissent les plus libres dans leur désir. ²²

Juliette et Roméo se mettent à célébrer les vertus protectrices de la nuit, qui les prévient d'une mort certaine s'ils étaient démasqués. Ils ne peuvent se voir qu'à la nuit tombée et louent chez l'autre le pouvoir de « devenir nocturne », pourrait-on dire, d'habiter la nuit, de s'habiller de la nuit : « J'ai le manteau de la nuit pour me dérober à leurs yeux », ²³ dit Roméo ; « Sur mon visage je porte, tu le vois, le masque des ténèbres », ²⁴ renchérit Juliette. Initialement refuge, la nuit devient progressivement le « monde » même que les amants appellent de leurs vœux. Ne s'affrontant jamais au monde commun, se repliant sur leur désir

18. William Shakespeare : (note 16), p. 69.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*, p. 71.

21. Laurent Van Eynde : (note 17), p. 114.

22. *Ibid.*

23. William Shakespeare : (note 16), p. 72.

24. *Ibid.*

nocturne, les amants s'attendent l'un l'autre dans l'espoir de l'obscurité. L'autre est lui-même la part érotique de la nuit que l'on guette. Parmi de nombreuses strophes exaltant la nuit, on retiendra en particulier cette complainte de Juliette :

Courtoise nuit, grande dame au sévère vêtement sombre,
Viens, apprend-moi à perdre, en la gagnant,
La partie où se jouent nos deux virginités,
Et couvre de ton noir manteau mon sang encore sauvage
Et si fort dans mes tempes, jusqu'à ce que
Mon jeune amour timide sache, enhardi,
Combien sont purs les actes d'un vrai amour.
Viens, nuit ! Viens, Roméo ! Viens, mon jour dans la nuit.²⁵

Ce passage se termine sur l'appel, adressé à l'univers, à devenir « comme fou de la nuit »²⁶ et à cesser d'adorer « l'aveuglant soleil ».²⁷ La dimension de jeu, dont on sait l'importance chez Novalis, puisque le *Spiel* – il s'agit d'un héritage des *Lettres* de Schiller – accompagne son écriture des *Fichte-Studien* à *Heinrich von Ofterdingen*, trouve ici une superbe réverbération. Juliette demande à la nuit de lui apprendre à jouer subtilement. Perdre sa virginité, c'est jouer une partie que la nuit protectrice lui permet de gagner contre la société figée dans son institution. C'est bien l'institution d'un monde nouveau qui est proclamée par la parole de Juliette. Celle-ci appelle même à une complète « transmutation des valeurs ».²⁸ Dans le nouvel espace-temps des amants, tout doit se mouvoir autour de la nuit. Mais le monde nouveau n'affronte jamais directement le monde hérité, qui de ce fait l'ignore. En langage ricœurrien, on pourrait dire que rien ne vient jamais « attester » la création d'un monde nouveau. Si ce dernier ne va jamais vers le monde hérité, celui-ci ne tardera pas à s'inviter tragiquement dans le monde nocturne dont il ne sait rien. Lors d'un nouvel affrontement entre les Capulet et les Montaigu, Roméo fait ce qu'il peut pour éviter le conflit, mais lorsqu'un cousin de Juliette tue son ami Mercutio, il le tue à son tour. Rattrapé par un imaginaire social trop lourdement sédimenté, Roméo est banni par le Prince. Il aura fallu une seule rixe pour que le monde de Vérone avale presque d'un seul coup le monde nocturne, dont les espoirs trop secrets sont anéantis. Dès ce moment, la nuit n'ose plus prétendre instituer du nouveau, elle ne vaut plus que comme camouflage, protection, bientôt vaine, et non comme ouverture de possibles. Roméo se cache chez Juliette, et ils passent ensemble leur seule nuit d'amour, retardant le plus possible et niant même l'arrivée du jour, qui exige la fuite de Roméo.

Abstrait du monde commun et tout entier défini par sa tension dramatique avec le jour, le monde nocturne s'est construit, non dans le déni pur et simple de l'*alter*, de ce qui est hors de la relation, mais dans l'espoir d'une performance assez puissante pour renverser, ou plutôt remplacer cette altérité. Pourquoi échoue-t-elle ? Parce qu'elle est irréductiblement privée. Il y a bien une reconnaissance du monde commun, hérité. Cependant, l'amour de Roméo et Juliette est justement intense, non dans sa négation, mais dans le rejet en connaissance de cause, dans l'expulsion volontaire de ce monde, explicite et « violente » à son tour puisque les amants meurent l'un à la suite de l'autre à cause d'un malentendu, faute, autrement dit, d'avoir pu se comprendre et d'avoir accédé à la nuit de l'autre, sa nuit « privée ». Roméo croit que Juliette est morte et se suicide, alors qu'elle n'est qu'endormie. A son réveil, celle-ci voit le corps sans vie de Roméo et se suicide à son tour. Laurent Van Eynde conclut :

25. *Ibid.*, p. 115.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. Laurent Van Eynde : (note 17), p. 116.

Roméo et Juliette meurent d'amour, mais séparément, chacun dans leur nuit séparée. La séparation d'avec le monde commun ne peut renvoyer qu'à des vies singulières, radicalement singulières, où l'autre n'a ultimement pas de place – fût-ce dans l'incompréhension d'un désir inassouvi.²⁹

3. Le premier hymne

Revenons à présent à notre auteur. Novalis est réputé pour sa poésie « nocturne », que l'on associe traditionnellement – et à tort selon nous – à une dimension d'invisibilité. Des *Fichte-Studien* au *Brouillon général* en passant par les *Disciples à Saïs*, Novalis ne cesse pourtant d'insister sur la dimension *visible* de l'expérience. Dans ses fragments, il espère ainsi la venue d'une « machine sensiblement perceptible »,³⁰ corps-organe de la connaissance. En effet, « tout doit sortir de nous et devenir visible ».³¹ On l'a vu dans les *Fichte-Studien*, il n'y a rien en dehors du visible, c'est-à-dire de l'image ou du *Schein*. Parce que, comme il l'écrit encore dans le *Brouillon*, « on comprend une chose d'autant mieux qu'on la voit représentée »,³² on attend de prime abord une valorisation de la lumière chez ce poète, phénomène qui l'a du reste assez fasciné pour qu'il projette d'écrire à son sujet un nouveau traité de physique, dont nous n'avons aucune trace. Pourtant, attiré par les contrastes, il est *aussi* un poète du « nocturne », de même que Shakespeare n'est pas exclusivement un dramaturge nocturne. Cette réputation est largement fondée sur les *Hymnes à la nuit*. C'est à cet endroit qu'on sera attentif : le nocturne ne signifie justement pas l'invisible chez Novalis, mais doit s'entendre comme une compréhension en profondeur de la nature du visible lui-même. C'est dans la mesure où le nocturne est le lieu où l'apparence *se réalise* que Novalis appartient à cette lignée trans-historique d'écrivains, de penseurs ou d'artistes qui, de la *Nuit obscure* de saint Jean de la Croix aux *Nuits blanches* de Visconti en passant par *Tristan und Isolde* de Wagner et les *Amants de la nuit* de Nicholas Ray, tentent de cerner la « positivité » du nocturne.

Dans le premier hymne, nous assistons à une brutale conversion, pour ainsi dire dénuée de toute explication. Novalis célèbre d'abord la lumière :

Quel vivant, doué de sens, n'aime avant tout la lumière, dans les apparitions merveilleuses de l'espace immense qui l'entoure – avec ses couleurs, ses rayons et ses ondes ; sa clémentie omniprésente lorsque le jour se lève ? Les vastes mondes stellaires dans leur course incessante l'aspirent tel un principe de vie, qui nage en dansant dans son flot azuré – le minéral étincelant l'absorbe, immuable – le végétal pensif, nourri de sève – l'animal ardent, indomptable, multiforme – et enfin, l'étranger magnifique, avec ses yeux pensifs, sa démarche flottante (*schwebend*), et ses lèvres mélodieuses délicatement closes. Lumière souveraine de la nature, qui appelle toute force vive à d'innombrables métamorphoses, qui noue et dénoue perpétuellement ses alliances, et nimbe de son image (*Bild*) céleste chaque être sur terre. – Sa seule présence révèle (*offenbart*) la prodigieuse splendeur des règnes du monde.³³

Ce monde lumineux, cependant, ce règne des métamorphoses et multiples variations, cette chatoyance infinies des couleurs que les *Disciples à Saïs* célèbrent, doivent être laissés là. Sans « raison », sans explication, le poète se laisse happer par l'obscurité :

Mais je me tourne vers la sainte, l'ineffable, la mystérieuse nuit. Le monde gît au loin, abîmé dans un caveau profond – en un lieu solitaire et désolé. Une profonde mélancolie (*tiefe Wehmuth*) enserre ma poitrine. Je veux ruisseler tout en bas en larmes de rosée et me confondre à la cendre. – Loin de mon

29. *Ibid.*, p. 120.

30. *WTB*, II, p. 484.

31. *Ibid.*

32. *WTB*, II, p. 478.

33. *WTB*, I, p. 149. *HN*, p. 23.

souvenir, les désirs d'adolescence, les rêves d'enfance, les joies fugitives et les vaines espérances de toute une vie, arrivent vêtus de gris, semblables aux brumes vespérales du jour déclinant.

[...]

Quel est ce pressentiment qui vient sourdre du cœur, éteignant le souffle languissant de la mélancolie ? Sombre nuit, as-tu toi aussi quelque bienveillance pour nous ? Que caches-tu là sous ton manteau, qui monte en mon âme, invisible et puissant ? Un baume suave s'égoutte de la gerbe des pavots que tu tiens dans la main. Tu relèves du cœur les ailes appesanties, et une émotion indicible s'insinue. Je tressaille de joie : voici un visage grave, tout empreint de douceur et de recueillement, qui se penche vers moi et me montre, sous ses boucles infiniment entremêlées, l'aimable jeunesse d'une mère.³⁴

La nuit qui est de prime abord proclamée par Novalis, et appelée de ses vœux, c'est ce qui, contrairement à la lumière, est ineffable et rend possible l'oubli. Comme chez Shakespeare, la nuit est un manteau (*Mantel*) protecteur, elle est la promesse de laisser là les souvenirs, de ne pas se rappeler, de n'être que l'enveloppe sur laquelle s'enlève la mémoire du monde. D'où le passage de la mélancolie à la joie : la nuit tient sa promesse, et sa bienveillance est due au fait qu'elle purifie toute la lassitude des images diurnes et historiques. Les rêves d'enfance, les joies trop brèves de la vie, tous ces fragments de l'histoire d'un moi ne sont sans doute pas annulés, mais ils s'inscrivent sur les contours d'un « champ » neutre, asubjectif, anhistorique : *le visage*, qui n'est le visage de personne sinon de la totalité du sensible. Les fragments historiques de la vie du moi se reçoivent du *visage* (*Antlitz*) infiniment bouclé de la nuit. On comprend alors qu'il est question de « voir ». La nuit est un voir élevé à la puissance supérieure. Cette vision est d'autant plus pénétrante qu'elle consiste à *se laisser regarder*, à être vu par le visage infiniment bouclé – revenant toujours, se répétant – de la matrice nocturne. Le moi doit accepter d'être « vu » par le « fond nocturne ». L'obscurité bouclée est l'infini retour sur soi de l'agir, l'autoposition originaire, c'est-à-dire l'être, le tout de l'activité. S'il est protéiforme dans l'oeuvre de Novalis, cet héritage de Fichte est remarquable par son anti-fichtéanisme déclaré : l'image *est*, c'est-à-dire ek-siste l'être, chez Fichte, et par conséquent elle le préserve en le néantisant. Autrement dit, si l'image voit, en contexte fichtéen, l'être pour sa part ne voit rien. Chez Novalis, le visage infiniment bouclé de la matrice nocturne *voit* le moi voyant. Seule l'image est dotée d'yeux. Par conséquent, si le moi voyant est l'image de l'être, l'être, c'est-à-dire ici la nuit, est lui-même un visage, un voir élevé à la puissance, l'Image. Le moi accueille son pouvoir de voir dans la mesure où il reconnaît être vu à son tour. Le moi voyant voit le « visage » en tant qu'il se laisse voir. Mais ne faut-il pas de la lumière pour voir ? Le moi semble ici s'en passer :

Combien la lumière me paraît alors niaise, indigente, et combien heureux l'adieu béni du jour ! – Quoi, ce n'était donc que cela ? De crainte que la nuit ne détournât de toi ceux qui te servent, tu parsemas les espaces sidéraux de sphères lumineuses censées proclamer ta puissance – et ton retour – durant le temps de ton éloignement. Mais les yeux infinis que la nuit ouvre en nous paraissent plus célestes que ces étoiles scintillantes, et leur regard porte plus loin, par-delà les cohortes extrêmes du firmament – nul besoin du jour pour sonder les profondeurs d'un cœur aimant (*die Tiefen eines liebenden Gemüts*) et combler d'ineffable volupté un espace privilégié. Célébrons donc la reine universelle, annonciatrice des mondes sacrés, sauvegarde de l'amour bienheureux – c'est elle qui t'envoie à moi – tendre amante – aimable soleil de la nuit (*Sonne der Nacht*) – à présent je veille – car je suis tien et mien – tu m'as révélé la nuit à la vie – tu m'as fait devenir homme – que ton feu spirituel consume ma chair (*Leib*) afin que je m'unisse plus intimement à toi en effluve subtil, et que dure éternellement notre nuit nuptiale.³⁵

La nuit ouvre dans le poète des « yeux infinis ». Apprendre à voir avec de tels yeux, voilà ce qui permet au moi voyant de « devenir homme ». Il s'agit bien, dans les *Hymnes* comme dans les *Disciples à Saïs* et, plus tard, dans *Heinrich von Ofterdingen*, d'un apprentissage. Il s'agit d'apprendre à entrer dans le jeu de l'image. La *profondeur* nocturne du

34. *WTB*, I, p. 149-151. *HN*, p. 23-25.

35. *WTB*, I, p. 151. *HN*, p. 25-27.

Gemüt est l'écho de la descente verticale, diurne celle-là, du disciple à Saïs. Aucune des deux ne doit l'emporter sur l'autre. Disons qu'elles ne répondent pas à la même question. Le disciple à Saïs s'éduque aux multiples nuances de couleurs de l'astre du jour parce que, nostalgique, il déchiffre les traces d'un absolu clos et caché en soi, distinct de l'existence qui le cherche. Le moi doit ainsi voir clair le plus possible, *lire* les écritures chiffrées. Tout autre est la situation de celui qui est vu par le visage de la nuit. Le « voyant », dans les *Hymnes*, a affaire à la brutalité et à la violence – encore invisibles dans le premier poème pour des raisons stratégiques – d'un *Was* nocturne *en fait* présent dans ses images diurnes, nous allons y venir. L'apprentissage du moi voyant, dans les *Hymnes*, c'est celui d'une *résistance* face à la *violence* de l'absolu. Novalis porte immédiatement *Roméo et Juliette* à la hauteur d'une métaphysique de l'inquiétude, et remplace la violence du social-historique par celle de l'absolu lui-même, qui s'exprime dans la mortalité, et avant tout dans la mort de Sophie. C'est l'absolu qui fait violemment irruption dans le voir constitué, sédimenté, inquiétant ainsi sa propre possibilité, tandis que c'est l'une de ses fixations socialement instituée qui était violente chez Shakespeare. Et, si empiriquement Novalis fait l'épreuve de la perte tragique de sa bien-aimée, c'est l'existence comme telle, selon les *Hymnes*, qui doit être résistance à cette violence nocturne. Rejetant explicitement tout élément biographique, le poète se risque à une expérience d'écriture qui puisse formuler une demande universelle de résistance.

Nous allons bientôt entendre l'extrême ambiguïté de la nuit selon Novalis. S'il l'appelle encore de ses vœux, nostalgiquement, dans le premier hymne, c'est également dans la nuit qu'est partie Sophie von Kühn. Le moi va devoir s'éduquer à porter concrètement le manteau de la nuit de telle sorte que l'échec des amants shakespeariens soit relevé – que la fuite soit un mode d'être absolument innovant et capable de s'attester. Autrement dit, face à la violence de l'être absolu et de la difficulté de le mettre en relation, de l'ek-sister dans le *Schein*, il importe de trouver un langage nouveau, qui puisse *réussir* à instituer un monde nouveau. Or, le monde nocturne est « toujours encore » un monde nouveau. La violence de la nuit est simultanément l'espoir d'une résistance. Comme la parole de Roméo et Juliette, celle de Novalis est immédiatement performatrice, elle appelle la nuit de ses vœux d'une manière impérative (« Que ton feu spirituel consume ma chair... » ; « que dure éternellement notre nuit nuptiale »). Novalis ne croit pas si bien dire, ou plutôt si bien faire, puisqu'il faudra – on le verra – voir venir la nuit, la voir « tomber ».

Espace sauvage et jamais entièrement habitable, la nuit est le lieu où doit s'établir l'existence en sa fuite du jour. Cette fuite du diurne est aussi bien un affrontement, car dans le jour c'est *en fait* la nuit qui se donne. La nuit doit être affirmée dans sa pleine positivité. Plus précisément, le voyant doit accepter d'épouser la nuit, il doit s'affirmer en se laissant regarder, entrer dans le jeu du visage nocturne. Source inépuisable de toute vie, sol riche et abondant sur lequel poussent tous les événements, la nuit est un monde toujours et nécessairement nouveau. Les yeux infinis (*unendliche Augen*) que la nuit ouvre (*öffnen*) dans le moi voyant doivent lui permettre de jouer avec le visage, de le faire entrer coûte que coûte dans la relation. On le verra : l'évacuation de l'angoisse – la nuit est le *Was* avec lequel nous luttons anxieusement dans les *Fichte-Studien* – n'est pas possible. Mais le moi voyant doit se former à toujours pouvoir agir sur l'angoisse, la modifier, la transformer en nostalgie et en joie. Et ce, à travers et par la nuit même dont on cherche à habiter le surplus de nouveauté, cet excès qui fait aussi bien frémir. Il ne s'agit donc pas simplement d'épouser un *fatum* inflexible, puisque l'on peut agir sur sa destinée. S'envelopper dans le manteau de la nuit, c'est apprendre à jouer le jeu de la nuit.

On aura remarqué l'apparition soudaine d'une altérité à la fin de l'hymne. Au début du dernier extrait on comprend que Novalis s'adresse à la lumière (« tu parsemas les espaces sidéraux censés proclamer ta puissance »). Mais la suite est plus complexe. La nuit devient une reine universelle, qui « t'envoie à moi ». Qui est ce « tu » ? Un premier degré de lecture nous renvoie évidemment à Sophie. Un second degré de lecture peut nous conduire à Juliette. Enfin, nous sommes ramené auprès de l'altérité en général. Il peut même s'agir de cette lumière dont Novalis critiquait initialement les prétentions, qui serait l'*alter* en tant que tel. Mais la lumière reçoit alors une valeur inédite. Tout lumineux que puisse être l'autre, il est aussi un soleil de la nuit (*Sonne der Nacht*) qui révèle *dans ses rayons* l'enveloppe universelle de toute image, sa plastique nocturne sur laquelle tout repose, tout s'oublie et tout se meut. « A présent je veille », ajoutait le poète : je me tiens conscient de la nuit, ou de l'apparence de toutes les apparences, celle dans laquelle s'originent les infinies variations rythmiques de l'existence. L'autre est celui qui ouvre le moi à sa propre existence en tant qu'il lui prête son pouvoir nocturne d'habiter l'image (« tu m'as révélé la nuit à la vie – tu m'as fait devenir homme ») – et c'est l'*éternité* d'une nuit nuptiale que l'on célèbre avec lui, car le temps passe seulement dans l'existence, et non dans la nuit, qui reconduit pour sa part tout souvenir et toute mémoire à l'oubli éternel d'où ils sourdent. Apprendre à revêtir le manteau de la nuit, c'est apprendre à creuser le souvenir temporel d'oubli.

4. Le deuxième hymne

Comme Roméo et Juliette après leur unique nuit d'amour, Novalis déplore, dans le second hymne, le retour du jour, moins puissant que le retour du visage bouclé de la nuit :

Faut-il toujours que le matin revienne ? Le pouvoir (*Gewalt*) du terrestre ne connaîtra-t-il aucune fin ? Une vaine agitation contraire (*verzehrt*) l'approche ailée de la céleste nuit. Le sacrifice secret de l'amour ne va-t-il donc jamais brûler éternellement ? Une durée fut impartie à la lumière, mais le royaume de la nuit est hors du temps et hors de l'espace (*zeitlos und raumlos*). – Eternelle est la durée du sommeil. – Divin sommeil ». ³⁶

Il est intéressant de noter que la *Gewalt*, l'« autorité » ou le « pouvoir » du terrestre, signifie aussi « violence » en allemand. Nous sommes toujours dans un jeu de forces. Et c'est l'épuisement des forces diurnes, la lassitude et la fatigue du jour qui doivent impérativement être engloutis dans la nuit anhistorique, dans le divin sommeil de l'oubli. Dès lors nous *rêvons* autant qu'à Saïs, mais sans pénétrer la multiplicité des couleurs, plutôt en investissant et en faisant vibrer une opacité totale. Plus radicale encore que chez Shakespeare, l'institution d'un nouvel espace-temps est la conquête de cette noirceur primaire sur laquelle éclosent *les* espaces-temps mais qui n'en est en elle-même que l'absorption.

5. Le troisième hymne

Le troisième hymne, le plus célèbre, raconte l'aventure au cimetière du 13 mai 1797, décisive dans la « conversion » nocturne du regard qui préside à l'ensemble des *Hymnes à la nuit*. Lisons-le en entier – il est l'explication des deux premiers :

Un jour je me tenais solitaire, anéanti de douleur, au tertre dénudé qui renfermait dans cet espace étroit et sombre la figure de ma vie (*die Gestalt meines Lebens*), je versais des larmes amères, mon espérance s'écroulait – et j'étais seul, seul comme nul jamais ne le fut, oppressé par une indicible angoisse (*von unsäglicher Angst getrieben*), sans force (*kraftlos*), réduit à la détresse (*Elend*). Comme je regardais alentour, quêtant du secours, incapable d'avancer ou de reculer, attaché par une nostalgie (*Sehnsucht*)

36. *WTB*, I, p. 153. *HN*, p. 27.

infinie à la vie évanescence et enfuie – venus des bleus lointains, des hauts de mon ancienne félicité, un frisson de crépuscule me saisit. Le lien de naissance, entrave de lumière, se rompit d'un seul coup ; la magnificence terrestre s'enfuit, emportant mon affliction. Les flots de mélancolie (*Wehmuth*) confluent dans un monde nouveau, insondable. C'est ainsi que tu me subjuguas, toi, enthousiasme nocturne (*Nachtbegeisterung*), endormissement du ciel. Le site se souleva doucement, et mon esprit flottait (*schwebte*) au-dessus de lui, délié, né à nouveau. Le tertre funéraire devint nuage de poussière – à travers le poudrolement, je vis les traits transfigurés de la bien-aimée. L'éternité reposait dans ses yeux. Je lui pris les mains, et nos larmes formèrent un lien étincelant, indissoluble. Des millénaires passèrent au loin, s'éloignant comme des orages. A son cou je versai des larmes d'extase devant cette vie nouvelle. – Ce fut le premier, l'unique rêve – et c'est depuis lors que j'éprouve une foi éternelle, inébranlable en le ciel de la nuit et sa lumière, la bien-aimée.³⁷

Nous avons ici le motif de la conversion nocturne du regard, encore simplement consigné dans les deux premiers hymnes. Le regard s'est converti à la nuit parce que la nuit l'a converti. C'est « depuis lors », depuis cette expérience que Novalis est converti à la nuit, et par conséquent les deux premiers hymnes dépendent du troisième. Il a fallu l'expérience d'un excès, d'un débordement du voir – omniprésent dans ce passage – pour que le voir accepte d'être vu et travaillé de l'intérieur par le « fond » du firmament. Il n'y a ici aucun abandon de l'image au profit de l'on ne sait quelle invisibilité « mystique » – nous n'avons aucun problème avec ce qualificatif s'il renvoie à une expérience sensible d'une intensité particulièrement forte et dont le « lieu » est l'image. Si mysticisme il y a, c'est dans la vision qu'il a lieu ; si la nuit enveloppe le poète, c'est parce qu'elle lui prête son pouvoir de voir. Novalis est toujours proche de cette idée. Même lorsqu'il exalte l'« infigurabilité » de la Vierge Marie, dans le quinzième des *Chants spirituels*, l'écrivain cherche à voir dans l'image, dans l'icône, cette irréductibilité :

Je te regarde en mille images
Marie, aimablement dépeinte,
Bien que personne ne puisse te figurer
Telle que mon âme t'aperçoit (*erblickt*).³⁸

C'est le registre du voir et de l'image qui prend en charge la plus souterraine affectivité, tout au long des *Hymnes à la nuit*, et singulièrement du troisième. Tout d'abord, le moi voyant imagine que le tertre renferme la *Gestalt* de sa bien-aimée, sa figure, son contour, son tracé dans l'espace. Lorsqu'il cherche du secours, il « regarde » alentour. Il ne sent ensuite un frisson d'obscurité qu'en percevant des bleus lointains. Mais surtout, c'est l'éternité qu'il « voit », et qu'il voit « en personne », dans les « traits » de la bien-aimée, dont la forme s'est métamorphosée ; ce sont les yeux de Sophie qui reflètent l'éternité, et bouleversent le poète pendant que les millénaires orageux passent au loin. En un mot, Novalis a tout simplement une « vision ». Nous sommes totalement *dans l'image*. Un autre monde d'images transforme le poète. La parole a appelé le monde à se régénérer dans la nuit, et la nuit est venue. Par rapport au texte shakespearien, remarquons que nous n'avons pas fait ici l'épreuve d'un « échec ». Novalis parle explicitement d'un « monde nouveau insondable », et celui-ci n'est pas simplement souhaité : la nouveauté a bel et bien été réalisée dans l'image, dans la vision. Nous avons « vu » Sophie. On ne restera pas sur la contradiction apparente d'une nuit « événementielle », sol de toute nouveauté, et de son caractère justement atemporel ou anhistorique. Le « monde nouveau insondable » fait événement parce que, surgissement de l'enveloppe nocturne, en tant que telle hors de tout espace et de tout temps, il fait irruption dans la temporalité diurne du poète. L'existence s'enlève sur un fond nocturne qui est

37. *WTB*, I, p. 153-155. *HN*, p. 29.

38. *WTB*, I, p. 198..

toujours nouveau pour elle *dans son apparition effective sous forme de visage*. L'atemporalité est toujours une nouveauté pour le temps du monde, car elle *apparaît* dans l'histoire du poète.

Le devenir-affectif est pour cette raison d'une extrême tension. C'est à l'intérieur des images mobiles et changeantes que les affects se produisent à leur tour. La rapidité de la métamorphose affective est ici remarquable. Tout d'abord nous lisons une angoisse incommensurable, une solitude absolue dans l'expérience de la douleur. Ensuite, la venue du crépuscule apporte un frisson, annonciateur de quelque chose d'important. Le « venu des bleus lointains » ne doit pas nous laisser indifférent. Le bleu est toujours l'annonce de quelque chose chez Novalis – que l'on songe seulement à la « *blaue Blume* » dans le grand roman inachevé. Or, ce bleu est encore une couleur, valorisée parce qu'elle porte un message. Inversement, la détresse est également suscitée par la vue de l'espace « sombre » (*dunkel*) dans lequel repose le corps de Sophie. Telle est l'ambiguïté du texte. La nuit, c'est aussi bien le noir du caveau que le firmament, tandis qu'il faut la luminosité ténue du bleu pour passer d'un monde à l'autre. Novalis ne renonce donc pas aux couleurs. D'autant que le corps transfiguré de Sophie, s'il a de la présence parce qu'il est porté par la nuit, se présente néanmoins comme une lumière (*Licht*) abritée au creux de celle-ci.

La nuit est un monde nouveau qui doit se gagner. On ne se laisse pas voir facilement. C'est à un travail de conversion qu'il faut s'exercer, et les deux premiers hymnes ont habilement préparé le terrain au troisième hymne. On sait cependant que le troisième hymne est en réalité le premier. Cela signifie aussi que quelque chose échappe au travail et à la préparation. La vision est un événement qui saisit à la gorge – littéralement, elle oppresse (*treiben*) – le poète qui ne saurait jamais véritablement y être préparé. L'oppression angoissante ressentie par Novalis signifie que quelque chose *vient*, « ça » vient. L'angoisse est l'attente d'un phénomène qui s'approche et s'in-forme dans l'image, tandis qu'il devait rester invisible en droit : le visage de la nuit. Là où, justement parce qu'il fait noir, on ne voit en principe rien, Novalis a vu quelque chose, qui n'a juridiquement pas le droit de se faire voir, qui dépasse et défait toute relation de droit. La détresse est immense parce que ce qu'il croit voir, c'est que quelque chose est en train de le regarder : le visage – « maternel » disait le premier hymne – a lui-même des yeux. Aussi le poète-philosophe s'est-il fait surprendre par le *Was*.

Novalis a vu qu'il était constitué comme une image par le visage bouclé de la nuit, le retournement sur soi du voir sensible. Nous *devenons* image, selon Novalis, nous pouvons avoir la « vision » de ce devenir depuis son point de passage. L'imagination devient le lieu d'une lutte « à mort » entre l'absolu (l'Image) et son image (l'image finie) : l'image cherche à n'être rien qu'image de l'absolu, mais se voit toujours *devenir* l'image *de* l'absolu, sa propriété – en effet, l'absolu s'immisce lui-même dans la vie de l'image en s'y apparentant. La conscience comme image *voit venir* l'absolu *sous forme d'image* (le visage) alors que l'absolu n'a en principe pas droit de cité dans cette dimension, à laquelle il doit se soustraire radicalement : n'est-il pas (ne devrait-il pas être) fermé et caché en soi ? La différence entre l'absolu (absolument image) et son existence semble ici s'estomper. Les *Hymnes* offrent l'Image à notre regard fini, et lui donnent des yeux. Soyons plus précis : nous ne voyons pas l'absolu en tant que tel, évidemment. La possibilité de notre regard suppose déjà une différence entre celui-ci et la totalité du sensible. Le « visage de la nuit » prend immédiatement forme dans Sophie. Sans quoi nous aurions assisté à la désintégration pure et simple de toute vie. La *Gestalt* de Sophie, son être-image le temps d'un instant, est la forme que prend le *passage* de l'Image absolue dans l'image ordinaire, dans l'image finie. Sur la tombe, nous ne voyons pas l'absolu en bonne et due « forme », nous voyons une effraction,

nous voyons la venue, l'entrée de l'Image dans son ek-sistence imagée, nous percevons le mouvement par lequel l'absolu, lui-même radicalement imaginal, pénètre et s'in-forme dans sa forme, dans son existence, dans son être-là.

Quoiqu'il en soit des apparences, nous n'avons pas forcément trahi, par ce coup de force, les réquisits épistémologiques de Fichte. Nous ne disons pas que Novalis voit l'être en-soi, ce serait une grossière contradiction. Nous affirmons en revanche qu'il se voit devenir image parce qu'il voit l'être lui-même se faire image en voyant l'image qu'il est. La conscience est une image qui, à l'occasion de l'angoisse, peut découvrir qu'elle est vue comme image, assignée à son être-image, par un quelque chose (*Was*) lui-même absolument et incompréhensiblement imaginal, et cela est intolérable si tant est que sa clôture en soi mérite d'être préservée. D'où l'importance du journal intime de Novalis, qui réhabilite la chronologie des événements : le troisième hymne est l'écriture de l'épisode déclencheur – l'écriture du premier hymne ne peut proclamer et se féliciter de l'existence d'un visage nocturne que parce qu'elle suppose dépassée l'expérience traumatisante de sa survenue – exprimée dans le troisième hymne. Cela étant dit, ce dernier est assez explicite lui-même : « ce fut le premier, l'unique rêve ».

Si l'on s'en tient à la stricte succession des phrases, l'angoisse se produit à la seule vue du tertre sombre, bref elle est liée à l'absence et à la mort de Sophie. La venue depuis « les bleus » d'un frisson de crépuscule permet alors à la mélancolie d'apparaître, elle-même transfigurée dans un « monde nouveau », celui d'une joie absolue devant l'éternité. Cependant, nous devons tenir compte du fait que l'écriture est déjà la réécriture d'un événement, et le lecteur a lu les deux premiers hymnes avant le troisième. L'angoisse n'a pas simplement lieu à cause du manque de la bien-aimée disparue. Novalis publie ces poèmes en faisant précéder l'absence de Sophie par la présence heureuse d'un visage nocturne qui se penche sur lui. Le lecteur sait que quelque chose est déjà venu. Dans la reconfiguration de l'expérience du cimetière – l'épreuve inaugurale –, l'angoisse se produit parce que la « figure/forme de ma vie » (*Gestalt meines Lebens*) se fait visible dans l'espace sombre qui la renferme. La noirceur de cette forme est en fait le visage en son inquiétante survenue, ou plutôt l'annonce de son arrivée. Il s'agit d'une figure/forme (*Gestalt*) que l'on ne peut accueillir joyeusement, comme le fait le premier hymne. Celui-ci n'est pas la première expérience (du visage). A ce titre, c'est le troisième hymne qui est décisif. L'angoisse survient parce que, s'il y a bien de la forme, donc du sens, le sens de la mortalité, Novalis attend néanmoins quelque chose d'« autre », ou de « plus », dans un état de tension maximal. Le lecteur, passé par le premier hymne, sait déjà ce qui va advenir – un visage –, mais Novalis ne le sait pas.³⁹ Immobilisé par l'attente, incapable d'avancer ou de reculer, il cherche du secours. A l'évidence, nous ne cherchons pas du secours si nous sommes dans la continuité du sens. Le *risque* encouru et ressenti par le poète, c'est que dans le noir de la mort, quelque chose de bien moins sensé que la mort physique vienne déranger le sens constitué d'un deuil. Novalis se recueille depuis plusieurs semaines déjà sur cette tombe. Or, au soir du 13 mai 1797, déchirant toute signification instituée dans le corps de l'expérience, Novalis quête du secours parce que quelque chose semble venir d'on ne sait où détruire la sérénité difficilement acquise du deuil.

L'angoisse signale une venue, et quelque chose vient en effet. En l'occurrence, quelque chose de peu remarquable communément : la nuit tombe. Mais pour Novalis, dont l'esprit résonne encore de l'appel tragique des amants shakespeariens, cette nuit va

39. De ce point de vue, il « trompe » son lecteur en faisant précéder l'amour de la nuit de sa brutale découverte dans le troisième hymne.

brusquement *réaliser* et produire effectivement la transmutation complète des valeurs que Juliette exigeait, un monde nouveau va apparaître. La survenue du nocturne va ainsi perturber entièrement le sens du deuil, et c'est en cela que Novalis fait une expérience « mystique ». Le mystique suppose le caractère exceptionnel de l'événement. De fait, lorsque « ça » vient, le signal de l'angoisse se résout en principe dans la « crise d'angoisse » proprement dite. Or, Novalis n'est pas un mystique parce qu'il a éprouvé une anxiété paroxystique, mais justement parce qu'elle s'est muée sans qu'il puisse ni désirer ni contrôler cette exceptionnelle mutation, en événement « brut », entièrement libérateur et absolument joyeux. Ce qui est venu, le sombre du tertre brutalement étendu sur tout le ciel – la « tombée » de la nuit –, a été d'un seul coup reçu et accepté comme regard désirant : des yeux éternels peuvent alors apparaître à travers le poudroïement.

Cette expérience est remarquable du point de vue pathique. Le « bougé » constant qui s'opère dans l'affectivité renvoie à un bouleversement bien réel. En général soigneusement distinguées, la nostalgie suit ici de très près l'angoisse indicible. On la croyait pourtant diurne ! La nostalgie suppose la présence de la trace, de l'indice visible et lumineux de l'âge d'or. Mais justement, alors que, « venu des bleus », un message s'apprête à être délivré, l'attente angoissée de quelque chose à venir – en l'occurrence la tombée de la nuit –, trop puissante pour durer, s'aggrave à la nostalgie : l'affirmation résolue d'une perte permet de mettre à distance la crainte que ce qui vient soit traumatisant. Secrètement, le moi voyant préfère que soit perdue et regrettée dans le deuil une présence trop inouïe pour être vécue. Au fond, la nostalgie est en partie un deuil, elle est le sens du deuil – en partie puisque sa deuxième moitié est l'« enthousiasme » créateur, chez Novalis et Schlegel. Et ce sens du deuil que Novalis cherche à instituer dans son corps depuis plus d'un mois est cela même que l'angoisse met en péril, en s'approchant de la *présence* de ce qui est perdu et non de son absence, l'empêchant d'avancer ou de reculer, clôturant ainsi son espace de manière insoutenable. C'est pourquoi l'angoisse intenable cherche une sortie dans la nostalgie, et bientôt dans la mélancolie (*Wehmut*). Même si cette dernière est une réalité clinique bien particulière aujourd'hui, il nous semble que la nuance entre nostalgie et mélancolie est, chez Novalis du moins, assez faible. L'idée de la « confluence de la mélancolie dans un monde nouveau » est particulièrement intéressante. Elle signifie que l'oubli nocturne n'annule pas toute la charge de souvenirs, les désirs d'adolescence dont parlait le premier hymne. Elle signifie que tous ces fragments d'histoire sont emportés par le flot de la nuit, déposés sur l'événementialité pure du manteau anhistorique de la nuit.

Et enfin : la joie ou l'extase. Cet affect est celui qui accompagne la « vision » proprement dite. D'une vision du tertre sombre, premier trait du « visage de la nuit », vision angoissante parce que cette noirceur funéraire semble *venir* à toute allure et ne pas demeurer dans sa tombe, et parce que l'attente de son approche est insupportable, l'affect va chercher à préserver la sérénité du sens du deuil difficilement conquise dans la mise à distance nostalgique du noir mortel, distance qui se fait souvenir, et reçoit le caractère lumineux d'images vivantes et passées. Tout à coup, ça y est : des bleus lointains, le noir du caveau « tombe » sur le poète brutalement, violemment, la nuit l'enveloppe et l'envahit d'un seul coup. Evoluant dans le même monde que la morte, puisqu'il n'y a *en apparence* plus de *différence*, de distance entre le noir de la tombe et le noir de la nuit – il n'y a que la confusion de la nuit dans sa radicale et dangereuse présence – le « visage de la nuit » peut alors se compléter, recevoir les traits de Sophie elle-même, c'est-à-dire de la mortalité, à comprendre ici comme vie à la puissance supérieure. Le visage de la mort, comme vie absolue du champ anhistorique, comme vie de la plastique Une qui enveloppe tout l'agir, *voit* la vie finie. La vie se voit être vue par la mort, ou vie à la puissance.

C'est cela que le premier hymne nous livrait sans autre explication, tandis que nous en faisons ici l'*expérience*. Le poète voit la tombe se soulever, et, comme il l'ajoute, son esprit flotter (*schweben*). L'esprit de Novalis éprouve dans ce flottement une re-naissance, il est littéralement re-né (le texte parle d'un « neugeborner Geist »). Il n'est pas question de se complaire dans un quelconque désenchantement, mais plutôt de s'anéantir ici même pour revivre. Voilà qui éclaire singulièrement l'aphorisme célèbre de Novalis :

L'acte authentiquement philosophique est de se donner la mort (*Selbsttödtung*) ; tel est le commencement réel de toute philosophie, tous les besoins du jeune philosophe tendent vers ce point, et cet acte seul correspond aux conditions et aux caractéristiques de l'action transcendante. Développement plus poussé de cette idée suprêmement intéressante.⁴⁰

Novalis a souligné à de très nombreuses reprises, dans ses fragments, l'importance du commencement (*Anfang*),⁴¹ cette ouverture à soi de la conscience dans la difficulté même de commencer. Or, le vrai commencement, l'acte réellement inaugural d'une transformation de soi peut se donner comme suicide. *Résister* à la finitude, paradoxalement c'est *accepter* d'être enveloppé du manteau de la nuit, et cela signifie se tuer, s'anéantir, au sens où il nous faut mourir au jour pour renaître ici même à la nuit. Il nous faut nous régénérer, non à travers un détour « morbide », mais dans l'immanence radicale de l'empire nocturne qui nous a vu naître. Le fragment date de 1797, et il a vraisemblablement été écrit après la mort de Sophie. Il participe donc de cette atmosphère *post mortem* qui est aussi celle des *Hymnes à la nuit*. Le troisième hymne, en particulier, est peut-être le « développement plus poussé de cette idée suprêmement intéressante ». Comme le dit Novalis dans le sixième des *Fragments de Teplitz*, il en va d'un « mysticisme de l'intelligence humaine saine ».⁴² Ce qui est une belle manière de souligner la proximité de l'expérience mystique avec la folie. Car ce qui se produit échappe au sens, dépasse tout sens, bien qu'il se produise dans l'image. La bien-aimée est *vue* comme voyante dans cet instant d'éternité où défilent les millénaires comme une suite d'orages, et les larmes d'extase ou de ravissement total (*entzückend*) dont il est question sont des larmes d'incompréhension. Ou plutôt, l'extase est induite par le non-savoir absolu, car nous sommes au-delà ou en deçà de tout sens possible, nous mourrons à l'image déjà acquise pour renaître à l'image dans son caractère énigmatique le plus inouï. On voit que Novalis n'a rien du penseur de la douce fusion ou compénétration des éléments que la caricature d'Armel Guerne a longtemps présenté : il est bien davantage, d'après nous, un penseur de la violente *confusion*. Ce qui est traumatique et ici entièrement transformateur, c'est l'incapacité pour le moi, tout à la fois voyant et vu, de « décoller », à la faveur du noir de la nuit, l'absolue Image de son image ordinaire ou finie. Ce qui est traumatique, c'est d'être perdu à une rencontre qui fait violence au pouvoir même de comprendre ce qui se produit. Le visage de la nuit, celui qui se penche sur nous et qui nous regarde de ses yeux immenses, qui nous voit voyant, c'est cela que nous devons *épouser* (il s'agit bien de la « nuit nuptiale » qu'évoque le premier hymne, dans l'esprit de *Roméo et Juliette*), à la faveur d'un *événement* incompréhensible, la traversée d'un traumatisme que vient relever une joie sans limite.

L'extase novalisienne suppose le préalable d'un choc (*Anstoss*) – pour reprendre ici ce concept fichtéen –, un choc à la puissance supérieure, dont la caractéristique est de ne permettre aucune distinction (*Unterscheiden*) évident, mais plutôt de confondre avec violence les éléments qui s'entrechoquent : la brutalité de la nuit qui « tombe » signifie l'annulation

40. *WTB*, II, p. 223. Traduction par Olivier Schefer, in Novalis : *Semences*, Paris : Allia, 2004, p. 67.

41. Cf. par exemple *WTB*, II, p. 485.

42. *WTB*, II, 385. Traduction, in (note 40), p. 195.

confuse de la distance entre le terte sombre, la mortalité, et la nuit elle-même. L'extase de la vision mystique est l'acceptation de la violence de l'événement *parce qu'elle s'accorde fondamentalement à la résistance* à cette violence. Cet accord conflictuel, cette guerre civile interne à l'image mais confuse, est la nuit nuptiale de l'imagination. Le nocturne n'est pas la fuite d'une guerre civile hétéronome chez Novalis : elle est la fuite du jour comme affrontement horizontal et univoque de la nuit, elle est la recompréhension et le réinvestissement actif, par le moi voyant, du conflit nocturne comme libération. *La résistance de l'image à la violence de la nuit est elle-même nocturne*. Le refus par l'image « autonome », ou l'existence finie, de l'intrusion de l'absolu dans « son » être-image, sa venue illégale sous forme d'image est combattue par la nostalgie diurne, le sens du deuil, et puis dénoncée dans l'appel au secours de l'angoisse, de la tension psychique, mais la joie qui lui est consécutive sourd d'une pleine acceptation de ce jeu violent. Il y a de la joie au moment où, après en être passé par toute la gamme des affects, de l'angoisse à la mélancolie, la résistance à la finitude *coïncide* de manière événementielle avec l'éternité comme enveloppe nocturne sur laquelle s'enlève tout l'agir. La résistance *reconnaît* qu'elle tire sa force de la nuit à laquelle elle résiste, sans que cette reconnaissance soit une donation de sens, puisque l'événement transcende tout sens. Alors seulement, « j'éprouve une foi éternelle, inébranlable, en le firmament de la nuit ».

Il fallait mourir à l'évidence de l'apparence pour renaître, dans l'immanence, à cette vie apparente même, mais comme énigme de l'apparence, joie de ne rien comprendre à la vérité de l'apparence, c'est-à-dire à sa pleine apparence de vérité, acquise à la violence d'une confusion originaire entre l'apparence de l'existence finie et l'Image absolue comme saturation en soi de toute l'expérience sensible. Cette confusion se reconnaît dans sa violence, elle est l'*acceptation* d'un recommencement événementiel de soi qui dépasse l'opposition de la fatigue, du renoncement (nous ne pouvons rien face à la violence du nocturne) et de la force (nous pouvons résister) ; ou plutôt, l'acceptation est l'unification des deux, elle est un pouvoir absolu de se commencer dans la nuit noire. Ce commencement n'a été possible que parce que l'absolu a surgi en lieu et place du vide ou du rien. Le néant qui régule en droit l'existence a été ici saisi, non par sa différence sereinement néantisante, mais par sa violente intrication avec le principe qu'il ek-siste.

Toute cette explication pourrait évoquer, chez le lecteur, une certaine théorisation psychanalytique. Que la « Chose » vienne prendre une place dévolue au manque, c'est là justement la définition que donne la psychanalyse lacanienne de l'angoisse.⁴³ La psychanalyse explicite fort bien la survenue de l'angoisse dès lors qu'il y a impossibilité de mettre à distance ce qui devrait l'être en droit. C'est exactement ce qui se produit ici : l'être se surimpose dans l'existence par « voie de fait ». S'il a indéniablement une certaine efficacité, le recours à la psychanalyse doit être toutefois fortement limité. Fabrication du vide et simulation autoritaire de présence, l'image n'a d'existence, chez Lacan, que dans la mesure où nous ignorons sa réalité ontologique, à savoir celle de n'être qu'un écran de fumée. L'image, chez lui, n'est rien d'autre que la dissimulation du réel. Aussi, lorsque le réel prend la place du manque, dans l'angoisse, son enveloppe imaginaire n'a aucun intérêt, tout l'enjeu étant d'être à l'écoute du réel. Chez Novalis, il ne s'agit évidemment pas de dissimuler un réel qui devrait échapper à l'image (et au symbolique) : le réel est lui-même Image. La « vérité » qui surgit n'est pas hors l'image. Elle n'est au contraire que l'apparence de vérité, la totalité

43. Voir par exemple : Jacques Lacan : *Le Séminaire. Livre X : l'angoisse*, Paris : Seuil, 2004 : « Il ne s'agit pas de perte de l'objet, mais de la présence de ceci, que les objets, ça ne manque pas » (p. 67). C'est déjà le cas dans une certaine lecture que l'on peut faire de Freud. Cf. Christian Jeanclaude : *Freud et la question de l'angoisse. L'angoisse comme affect fondamental*, Bruxelles : De Boeck, 2009.

du *Schein*. L'angoisse, ici, et sa transmutation dans la joie, loin de disqualifier implicitement l'image et l'imaginaire, comme c'est le cas chez Lacan, ne font que justifier et asseoir le non-savoir de l'image en son commencement.

La psychanalyse répète fréquemment que l'angoisse est le seul affect qui ne « trompe » pas, car il indiquerait la « vérité » du sujet, le réel voué à échapper à l'image et au symbolique. Les autres affects, en revanche, jouent, mentent, « truquent ». Chez Novalis, l'angoisse, comme on le voit dans le troisième hymne, reste bien l'affect privilégié pour indiquer la « vérité ». Mais ce qui est montré, ce qui fait violemment irruption dans l'angoisse, c'est la vérité *de l'apparence*, du *Schein*. L'angoisse ne fait que reconduire à l'incertitude de l'apparence et non à la certitude – souvent cryptée – du réel lacanien : elle confirme violemment que le « suicide philosophique » est pour l'image la seule façon de se commencer ou de se recommencer comme vie résolument apparente et acquise à l'énigme de l'image. Cela, l'angoisse ne le montre de manière exceptionnelle qu'en s'accouplant à la joie, la collusion de l'une et l'autre permettant, à travers l'acceptation du conflit, de comprendre *chacun* des multiples investissements affectifs de l'apparence, qui valent tous à titre d'explorations singulières de la vie de l'image, et à titre de réponses individuelles à son énigme. Dès lors, c'est à bon droit que tous les affects et toutes les images *jouent* chez Novalis, sans la culpabilité larvée du jeu que l'on trouve souvent dans la psychanalyse, reproduisant à son corps défendant cet héritage lourd du judéo-christianisme. L'angoisse indique seulement de la manière la plus traumatisante et la plus déstabilisante la totale dépossession de son « jeu » par le moi, qui « est joué » par l'absolu et totalement débordé par le jeu – elle affirme, autrement dit, qu'il n'y a pas d'existence en dehors du jeu. Il n'y a chez Novalis aucune valorisation cryptée d'une forme de vie authentique qui privilégierait un rapport au « réel », à la « vérité », précisément parce que nous évoluons dans le cadre, cher au premier idéalisme et capital à nos yeux, de la *duplicité dans l'unité* : l'absolu *est* aussi bien *là* (« ist...da ») dans la joie de telle sensation qu'il *est là* dans la douleur de telle perception. La vérité de l'apparence, du reste, suppose aussi bien, nous y insistons, l'angoisse que sa brutale transformation en joie. Et la « foi éternelle dans le firmament de la nuit », comme on le verra dans la suite, ne renvoie paradoxalement à aucune certitude, puisqu'elle n'exprime rien qui sorte de l'apparence. Elle exprime exactement ce qui est dit, à savoir que toute la vie de l'image repose sur la croyance nécessaire dans le sol porteur de la nuit, dans le fond auquel adhèrent confusément toutes les images du monde – et cette réalité acceptée est supérieurement joyeuse.

Jamais Roméo et Juliette n'ont vécu une telle extase – c'est justement leur échec. La protection que la nuit privée leur a octroyée exacerbe la tension avec les forces diurnes, et entraîne le repli sur soi. Novalis, pour sa part, est traversé par une pure et simple libération des forces de la nuit, réellement « instituant ». Comment cela est-il possible puisque aucun « monde commun », aucun jour, n'est venu lutter contre la nuit – la nuit a résisté en elle-même à sa violence ? Précisément parce que, si l'expérience mystique est irréductiblement solitaire, elle n'est pas pour autant privée. Littéralement, elle ne se prive pas du monde : elle accepte l'universalité du visage qui la voit voir le monde, et qu'elle rencontre singulièrement. L'autre du visage à présent entièrement configuré est cette communauté totale à laquelle le romantisme aspire. Mais « ce fut le premier, l'unique rêve ».

Sommes-nous bien, avec Novalis, dans cette « unsichtbare Welt »⁴⁴ que, parmi beaucoup d'autres commentateurs, Gerhard Schulz voit dépeinte – si l'on ose dire – dans les

44. G. SCHULZ : *Novalis in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2005, p. 63.

Hymnes à la nuit ? Il est permis d'en douter. Nous sommes bien plutôt entrés de plain-pied dans le drame du monde visible.

6. Le quatrième hymne

Lisons l'ouverture du quatrième hymne :

Je sais à présent quand se lèvera le dernier matin – lorsque la lumière n'effarouchera plus ni la nuit ni l'amour – lorsque le sommeil, devenu éternel, ne sera plus qu'un rêve, un seul rêve inépuisable. Je sens en moi une céleste fatigue. – Comme il fut long et harassant, mon pèlerinage au saint-tombeau, et pesante la croix. Imperceptible aux sens vulgaires, une onde cristalline jaillit du tertre sombre au pied duquel vient se briser le déferlement des choses. Celui qui y goûta, celui qui, des hauteurs bornant le monde, aperçut la terre nouvelle et surprit les demeures de la nuit – en vérité, celui-là ne retournera plus à l'affairement quotidien, au pays d'une lumière éternellement inquiète.⁴⁵

Epreuve inaugurale, véritable commencement ou encore « suicide philosophique » », la « vision » n'empêche pas, comme on le verra, le retour du jour, bien que soit exprimé le vœu de se détourner de la continuelle inquiétude de la lumière. L'intensité mystique à laquelle le troisième hymne a donné corps va se dissimuler et s'abriter dans chacun des actes du moi voyant, à titre de latence et de disponibilité, d'ouverture à lui-même de l'acte. C'est seulement ainsi qu'il nous faut comprendre le souhait de celui qui a connu le véritable éveil de cette latence – à titre d'événement – de ne plus rejoindre l'affairement quotidien, et de faire du « seul et unique rêve » (troisième hymne) un « rêve inépuisable » (quatrième hymne). A côté de l'échec des amants shakespeariens, Novalis en appelle à une véritable *réussite* de l'institution du registre nocturne, il en appelle à sa pérennité. Parce que la nuit est elle-même rapport à l'*alter* en soi, elle ne nie ni ne déconstruit la lumière, « monde commun » dont elle est l'enveloppe et non la pure et simple négation. Parce que, dans le *délire* visionnaire du cimetière, c'est l'altérité même de la nuit que le poète a épousé, il n'a aucune raison de ne pas vouloir rencontrer la lumière. Si le quatrième hymne commence par regretter son retour, il l'accepte en fin de compte, comme si la nuit ne devait trouver de réalité que dans le jour :

Malgré ma fatigue, tu m'éveilles encore, allègre lumière, et tu m'appelles à l'ouvrage – tu m'insuffles une joyeuse vitalité. Non, tu ne me persuaderas pas de quitter la stèle moussue du souvenir, mais je suis prêt à faire œuvre de ces mains diligentes, cherchant partout où tu pourrais avoir besoin de moi. J'exalterai l'éclat de ta splendeur – contemplant l'harmonie de ton œuvre – observant le mouvement plein de sens de ta violente et éclatante horloge – traquant l'harmonie des forces et les règles de ce jeu merveilleux (*Wunderspiel*) des espaces et des temps innombrables. Mais mon cœur secret restera fidèle à la nuit et à l'amour créateur, qui en est le surgeon.⁴⁶

Cette « réhabilitation » de la lumière, impossible dans le drame de Shakespeare, ne surprend guère chez Novalis. Car, contrairement à *Roméo et Juliette*, il ne s'agit pas de se complaire dans la nuit, mais d'affronter la « violente horloge du monde » en portant en soi son universel revers nocturne. A ces conditions, la lumière est vraiment créatrice et génératrice de force, donatrice d'un rythme (le battement de l'horloge), d'un sens interprétable à l'infini, que la nuit pourra toujours déstabiliser néanmoins, parce que *les* espaces et *les* temporalités, multiples combinatoires, sont toujours investis à titre de *Spiel*, et il n'existe pas de jeu qui ne trouve sa génération incompréhensible dans la nuit. Celle-ci n'est pas simplement opposée au jour, comme elle l'est de manière tragique dans *Roméo et*

45. WTB, I, p. 155. HN, p. 31.

46. WTB, I, p. 157. HN, p. 31-33.

Juliette, car elle est le « fond » du jour, la souche verticale, « profonde », qui, comme l'écrit encore Novalis, « porte maternellement » son jour :

[Toi, soleil] As-tu paré la nuit de couleurs, et lui as-tu tracé son contour délicat ? Ne serait-ce pas elle, plutôt, qui rehausse ton aimable appareil ? Quelle jouissance, quelle volupté offre donc ta radieuse vie, capables d'égaler les extases de la mort ? Pourtant, tout ce qui nous exalte a les couleurs de la nuit qui te porte. Elle te porte maternellement et tu lui dois toute ta splendeur. Tu fonderais en toi-même – tu te volatiliserais dans l'espace infini, si elle ne te retenait, ne t'attachait, ne te réchauffait, afin que tu accouches du monde dans le flamboiement.⁴⁷

La nuit porte la jouissance de ces flux de sens qui alimentent la vie diurne. Le bref passage en vers qui achève le quatrième hymne fait de l'aspiration à la nuit une pulsion de mort (nous sommes alors renvoyés à la violence), mais la mort est une renaissance à soi (et ainsi une résistance), un « feu d'extase » :

Au pied du tertre
Ton éclat meurt –
Une ombre me tend
La fraîche couronne.
[...]
Je ressens de la mort
L'onde de jouvence,
Tout mon sang est changé
En baume éthéré.
Or, je vis le jour
De foi et de courage
Et je meurs la nuit
Du feu de l'extase.⁴⁸

La connotation à la fois érotique et mortelle de l'ombre et de la nuit est semblable à celle que l'on trouve dans *Roméo et Juliette*. Mais c'est l'affirmation décomplexée du nocturne qui étonne ici. Sans doute n'y a-t-il plus de crainte de la mort, et c'est ce qui sépare Novalis des amants shakespeariens, dont le premier a perçu l'impasse d'un amour privé. Or justement parce qu'il est nocturne, semble dire Novalis, il faut le proclamer, et mourir à soi extatiquement. Dans une lettre à Schleiermacher du mois de juillet 1798, Friedrich Schlegel lui écrivait, à propos de l'aphorisme cité plus haut : « Je ne crois tout simplement pas que Hardenberg veuille se tuer ».⁴⁹ Nous voilà rassurés ! Novalis veut plutôt *indiquer* quelque chose avec cette mort extatique, cette vie qui possède la puissance d'une renaissance, dans laquelle le désir est tout entier créateur.

7. Le cinquième hymne

Dans le cinquième hymne, Novalis repart de la théogonie d'Hésiode et dépeint des temps immémoriaux au cours desquels la mort fait brutalement son apparition, détruisant la vie paisible et diurne des dieux et des hommes. Un passage en vers décrit une vision d'épouvante, vision

Qui approchait des joyeuses tablées,
Terrifiante et voilant d'effroi le cœur (*Gemüth*).
Les dieux eux-mêmes ne surent que dire
Pour réconforter la poitrine oppressée.

47. *WTB*, I, p. 157-159. *HN*, p. 33.

48. *WTB*, I, p. 159. *HN*, p. 35.

49. Cité par Olivier Schefer *in* (note 40), p. 305.

Bête sur une sente mystérieuse,
 Dont nulle offrande ou prière n'apaisait les fureurs,
 C'était la mort qui rompait le festin
 Par la peur, les larmes et la douleur
 [...]
 Mais inscrutable demeurait la nuit,
 Le signe (*Zeichen*) grave d'une puissance lointaine.⁵⁰

La nuit fait signe vers la mort, et ce signe correspond à une fuite des dieux : le monde ancien décline. On trouve tout d'abord une critique du monde moderne dans ces lignes. Ainsi, « la nature demeura solitaire et prostrée, enchaînée par la mesure stricte et le nombre sec ».⁵¹ La nuit mortelle devint alors la mesure de toute chose, en tant que principe mauvais et incompréhensible. Bientôt, les dieux réapparurent mais à l'intérieur du voile opaque de la nuit. Vient alors la figure du Christ, dont Novalis a souvent fait un « médiateur ». Un rhapsode ose la rapprocher de cette mort incompréhensible, nocturne, et jusqu'ici mauvaise qui fit basculer l'humanité :

Ce qui nous plongeait en grande tristesse,
 Hors d'ici, nous attire d'un doux élan.
 La mort révéla l'éternelle vie,
 Tu es la mort, pourtant tu nous guéris.⁵²

Interrogeant le concept de « médiateur », chez Novalis, Bruno Müller appuie la fonction relationnelle de celui-ci, et en fait avant tout le point de passage, le lien entre les mondes.⁵³ Il n'insiste pas assez, cependant, sur la dimension *visible* du médiateur, qui est d'abord celui qui se montre, qui institue la vision. Le Christ est le médiateur, chez Novalis, parce qu'il s'est fait chair, parce qu'il est visible et multiplement représentable. Le Christ est la figure annonciatrice et instituante de la positivité de la nuit comme telle, et de la mort comme transformation de soi dans la nuit. Il est le médiateur de la nuit, la présence sensible et charnelle d'une absolue sensibilité qui meut toute chose et guérit. Le Christ est un médecin. Pourtant, il est mort lui-même « d'indicibles souffrances »,⁵⁴ dit le texte, et « d'atroces angoisses précédèrent la naissance du monde nouveau ».⁵⁵ Il faudra apprendre à entendre la Parole régénératrice, seule capable d'articuler la nuit, de dire la nuit au fidèle et de le transformer positivement, d'être source d'inspiration :

L'amour est désentravé,
 Rien ne sépare plus.
 La plénitude de vie
 Ondoie, mer infinie,
 Unique nuit de délices –
 Un poème éternel –
 Et notre soleil à tous
 Est le visage (*Angesicht*) de Dieu.⁵⁶

L'apologie du christianisme qui clôt les *Hymnes*, et en particulier de la figure de la Vierge que nous laissons ici de côté, montre la coïncidence ultime entre le visage qui nous voit voyant, le « soleil de la nuit » évoqué au début du recueil, et le visage de Dieu, soleil à

50. *WTB*, I, p. 163. *HN*, p. 39.

51. *WTB*, I, p. 165. *HN*, p. 39-41.

52. *WTB*, I, p. 167. *HN*, p. 43.

53. Cf. Bruno Müller : *Novalis – Der Dichter als Mittler*, Bern/Frankfurt a.M. /New-York : Peter Lang, 1984.

54. *WTB*, I, p. 169. *HN*, p. 43.

55. *WTB*, I, p. 169. *HN*, p. 43.

56. *WTB*, I, p. 173. *HN*, p. 49.

tous. Ce parallèle est important. Il confirme que le visage qui se penchait sur nous au commencement du présent cheminement poétique était bien le visage du divin lui-même. L'absolu vient ainsi comme Image dans l'existence qui a justement pour tâche de l'imager. Le conflit interne à l'image entre l'acte d'être vu et l'acte de voir est le cœur d'une imagination transcendante réinvestie et transformée, mais décidément publique, et non privée : le visage de Dieu est, comme le dit Novalis, « notre soleil à tous ». La « nuit de délices » est aussi bien le visage inaugural dont la noirceur confond le caveau et le firmament, et le « soleil à tous », ce nocturne que nous avons en partage irréductiblement.

8. Le sixième hymne

Le dernier hymne est le seul à porter un titre : « Nostalgie de la mort (*Sehnsucht nach dem Tode*) ».⁵⁷ Le thème connu est d'abord répété :

Louée soit l'éternelle nuit,
Loué l'éternel sommeil.⁵⁸

Le rêve infini et inépuisable auquel la vie vient s'abreuver, c'est celui d'une fusion avec la membrane nocturne qui à présent ne nous inquiète plus : nous y aspirons bien plutôt de toutes nos forces. L'expérience mystique est passée, reste l'intense nostalgie qu'elle libère dans le moi voyant :

Rejoignons le sein de la terre,
Loin des empires du jour.
L'assaut de cruelles souffrances
Annonce un joyeux départ.
Rapide, notre étroite nacelle
Aborde aux rivages du ciel.

Le sein de la terre, le sombre du tertre qui retenait Sophie, rejoint les rivages du ciel de la nuit. La nostalgie de la mort est le désir éperdu de renouveler sans cesse l'auto-transformation, la vision qui préside à tout voir. Mais cette nostalgie, jusqu'ici assez neuve et réinvestie, puisqu'elle est re-née par l'expérience mystique, confine pourtant, on va le voir, au désespoir, ou au moins à la lassitude. Ces derniers états affectifs, moins fréquents que ce que l'on pense d'ordinaire, chez Novalis, trouvent ici une expression indéniable. La nostalgie est à la fois celle, « ressuscitée », d'une métamorphose à répéter, et celle d'un passé révolu. Il ne s'agit plus, ici, des regrets encore rudimentaires du premier hymne. Il s'agit de désirer ce qui doit encore venir à même le pâtir de la perte, dans la mesure où la vision est passée. Telle est la nostalgie. A ce sujet, risquons-nous à la remarque suivante : la *Sehn-sucht* conjugue l'aspiration (*sehnen*) et – c'est trop peu remarqué – la dépendance (*die Sucht*). Autrement dit, la question, pour Novalis, n'est pas d'être *autonome* en sa nostalgie. Le poète romantique n'abandonne pas purement et simplement l'exigence fichtéenne d'autonomie, mais il s'agit plutôt, pour lui, de savoir comment *se libérer*. L'autonomie à l'état pur risque toujours de retrouver une forme d'arbitraire, comme la guerre sédimentée dans la belle Vérone, ou même la nuit privée de Roméo et Juliette, d'une certaine façon « autonome » du monde commun, mais en définitive impuissante. Chez Novalis, l'interrogation porte sur le pouvoir de se libérer en s'accrochant à la nuit, en se rendant *dépendant* du champ neutre et anhistorique qui accueille toute différence, n'étant lui-même que l'événementialité absolue recouvrant toute

57. WTB, I, p. 175. HN, p. 51.

58. WTB, I, p. 175. HN, p. 51.

continuité. Pourtant le ton du sixième hymne est celui de la fatigue. L'extase est passée, elle a l'air d'être simplement regrettée. L'enthousiasme créateur aussi laisse la place à un essoufflement assez rare dans l'œuvre de Novalis :

A quoi nous servent dans ce monde
L'amour, la fidélité ?
Puisqu'en dédain on tient l'ancien,
Peu nous chaut la nouveauté (*das Neue*).
Triste et solitaire est celui
Qui vénère le temps jadis.⁵⁹

D'ailleurs, dans ces temps anciens,

Plus d'un, noble et innocent,
Reflétait son archétype (*Urbild*).⁶⁰

On voit combien Novalis est hésitant par rapport à la lumière. Bien qu'il l'ait restaurée après la vision mystique, accordant que la nuit ne reçoit d'efficace que dans un jeu complexe avec la lumière à laquelle il prêtait ses bras, la lumière de l'« ancien monde » se voit à présent évacuée. Puisque « ce fut le seul, l'unique rêve », dans le troisième hymne, toute nouveauté ne peut être que nouveauté diurne, par conséquent insignifiante au regard de la nuit. En fin de compte, la vision mystique aura plus que jamais reconduit le poète à son inquiétude : crainte que l'expérience ne se répète pas, mais aussi, crainte qu'elle se répète. La coïncidence toute-puissante de la violence nocturne et de la résistance à la nuit par la nuit elle-même peut secouer durablement l'être, et une fois passée, générer une mélancolie, au sens clinique cette fois, d'un deuil que l'on ne finit pas de porter, un engourdissement dans la perte :

Mystérieux et infinis,
De doux frissons nous travaillent.
Il me semble que des lointains profonds
J'entends un écho à notre deuil.
Nos aimés de même nous désirent,
Leur nostalgie met en nous son soupir.

Rejoignons la douce promesse
Auprès de Jésus, l'aimé –
Ne craignez point, le soir grisonne
Aux amants dans l'affliction.
Un rêve détache nos chaînes,
Et nous immerge au sein du Père.

Cette fois, on a l'impression que Novalis pleure le deuil de Roméo et Juliette et dénonce, sinon regrette, l'incapacité du monde solaire à n'avoir pu accueillir ni cette union ni la sienne avec Sophie von Kühn. Le sixième hymne exprime bel et bien un possible de la relation du jour et de la nuit et, s'ils ne résument pas le texte, la profonde lassitude et le désinvestissement du voir en font partie à part entière. L'épuisement apparaît parce que nous ne pouvons sans cesse attendre ou renouveler le suicide philosophique, le commencement comme résurrection immanente, renaissance événementielle et traumatique à la nuit. Le commencement de soi, continuellement problématique puisqu'il est aussi fragmenté que potentiellement régénérateur, est l'envers d'une aspiration à un achèvement ou un

59. *WTB*, I, p. 175. *HN*, p. 51.

60. *Ibid.*, *ibid.*

accomplissement que Novalis sait impossible, comme il le note dans son *Journal intime* : « Je dois encore apprendre à achever (*vollenden*) – à venir à bout d’une chose ».⁶¹

9. La confirmation de l’apparence

Le journal tenu après le décès de Sophie, contemporain de la « vision » qui préside à l’écriture des *Hymnes*, est d’une manière générale assez instructif eu égard aux enjeux de ceux-ci. Ayant décidé de vivre uniquement en fonction et à partir de cette mort brutale, et dans l’attente de sa mort à lui, Novalis donne toute son importance aux états affectifs qui travaillent son quotidien. Des élans sensuels matinaux dirigés vers la fiancée morte sont fréquemment notés, mais suscitent en général de la frayeur :

Tôt ce matin, j’étais pris par les sens – aussi j’ai trouvé en moi une singulière épouvante (*Furcht*) à l’idée de tomber dangereusement malade – cette épouvante semble du moins être en moi. Peut-être que je ne parviens pas à m’accoutumer complètement à ma résolution. Aussi ferme qu’elle paraisse, elle ne me rend pas moins parfois anxieux et plein de défiance, à la voir devant moi dans des lointains aussi inaccessibles, à la sentir si *étrangère* apparemment.⁶²

Un doute hante continuellement le poète : il craint que la contradiction entre son désir sensible pour Sophie, morte, et la vie sensible elle-même ne puisse se résoudre dans sa propre mort. L’angoisse que la nuit « tombe » et ouvre un abîme qui permettrait au visage de la nuit de se pencher sur sa propre image, est ici inversée – c’est-à-dire qu’elle est fondamentalement la même angoisse : l’installation délibérée dans le regret, l’abandon du monde, signifient que le visage salvateur est mis à distance, renvoyé dans le suprasensible alors qu’il n’est *libérateur* que dans le sensible, désormais impossible puisque la mort a emporté Sophie. A moins, justement, qu’une vision mystique ne présentifie *sensiblement* Sophie. Mais cette expérience ne se répète pas – « ce fut le seul, l’unique rêve ». C’est l’impossibilité d’une réponse sensible à un désir sensible, qu’aucune promesse de suprasensible ne saurait relever, qui est ici anxieuse, et qui rend à Novalis sa résolution « étrangère ». Il note un autre jour :

Aujourd’hui, les maux de tête ont commencé très tôt. Le doute était toujours là, persistant – j’en ai fait très peu – j’étais tout rempli de désirs. Les choses vont un peu mieux cet après-midi.⁶³

C’est plus net encore le 9 juin :

Les imaginations érotiques (*Die lüsterne Fantasie*) du matin ont abouti à une explosion (*Explosion*) après-midi. J’avais des maux de tête avant midi ; après midi je n’en fus que plus alerte et plein d’entrain. [...] J’ai trouvé aujourd’hui l’unique bien – l’idée de la solitude indicible qui m’entoure depuis la mort de S. – *avec elle le monde entier est mort pour moi* – je n’ai plus désormais rien à faire ici.⁶⁴

Plus que n’importe quelle autre œuvre, le *Journal* est celui de l’angoisse. Angoisse que la nuit a métamorphosée en extase, dans les *Hymnes*, mais que l’« affairément quotidien » reconduit envers et contre tout, sous une forme cependant atténuée. Il ne s’agit plus de l’angoisse du tertre, mais de l’anxiété d’un vide de réponse sensible. Le lendemain de la vision, le poète connaît encore, en soirée, « quelques instants de joie d’une folle

61. *WTB*, I, p. 459. Traduction par Armel Guerne, in Novalis : *Journal intime*, Paris : Mercure de France, 1997, p. 27.

62. *WTB*, I, p. 461. Trad. (note 61), p. 32-33.

63. *WTB*, I, p. 471. Trad. (note 61), p. 55.

64. *WTB*, I, p. 472. Trad. (note 61), p. 57.

intensité »⁶⁵ sur la tombe de Sophie. Mais dès la semaine suivante, l'anxiété le regagne. De très nombreux passages l'évoquent. Par exemple, le 17 mai : « Aujourd'hui plus que d'habitude je me suis senti angoissé (*ängstlich*) à la pensée de S. »⁶⁶ Angoisse que l'expérience mystique, qui est absolument sensible, ne se répète pas, et laisse le poète sur l'impossibilité d'un désir sensible et d'un désir de mort. La nuit n'est jouissive qu'à travers sa violence sensible. C'est pourquoi le suicide philosophique est une renaissance sensible, celle-là même que la mort physique ne peut garantir. Le 19 mai, il note :

Sur la tombe assez méditatif – mais inerte la plupart du temps, insensible. Voici quelques jours déjà que ces souvenirs m'*angoissent* à nouveau – il y a des moments où je me sens inexprimablement seul – avec une si affreuse détresse (*Jammer*) de ce qui m'est arrivé. Sur la tombe, l'idée m'est venue que par ma mort je fournirai l'humanité de cette fidélité jusque dans la mort – que je lui rendrai possible en quelque sorte un tel amour.⁶⁷

Le sacrifice christique ici envisagé fait écho à la mort des amants shakespeariens, qui devait – mais le texte de Shakespeare reste indécis à cet endroit – délivrer Vérone de sa guerre civile. Pourtant, la « si affreuse détresse » traversée par Novalis tandis qu'il élabore cette idée contredit de manière flagrante l'espoir d'une rédemption du monde par la mort physique – du moins y a-t-il *doute* à ce sujet. La vision mystique qui a transformé le poète était absolument interne à l'*image sensible*, et c'est bien là l'inquiétant. Il écrit encore le lendemain :

A la tombe, bien des choses me sont revenues à l'esprit, mais sans que j'en fusse ému à vrai dire – mais ce soir, par contre, comme toute la journée, j'ai ressenti à nouveau l'accablement (*Bangigkeit*) de sa mort – la solitude de ma situation – l'horreur de sa perte. Sans elle, il n'y a *rien* au monde pour moi – en fait, je ne devrais accorder de valeur à plus rien.⁶⁸

Auquel cas, la transmutation complète des valeurs opérée le 13 mai au soir échoue à durer. La transfiguration mystique n'offre finalement aucune garantie, et redouble plutôt le doute du poète. Car, si la mort s'est révélée à une vie sensible à travers une vision sensible, comment le sensible pourrait-il justifier une mort physique ? Le 22 mai, Novalis note :

Plus tard, je me suis senti tourmenté à cause de S. Pourtant, je m'endormis bientôt. A mesure que la douleur sensible cède et s'atténue, le deuil spirituel grandit et l'affliction spirituelle s'accroît en moi, une sorte de désespoir paisible s'élève toujours plus haut. Le monde me devient toujours plus étranger. Les choses autour de moi, toujours plus indifférentes. Et à mesure, tout se fait maintenant plus clair en moi et dans ce qui m'entoure.⁶⁹

L'angoisse de sa propre mort à venir et celle de la perte passée se conjuguent progressivement dans l'agitation de ce diacre, qui flotte entre angoisse et mélancolie. Bien plus tard, alors qu'il est engagé auprès de Julie von Charpentier, Novalis éprouve des angoisses très fortes :

Demande à Dieu son concours pour qu'il t'aide à chasser les pensées angoissantes, qu'il te permette de les effacer de toi. Sache seulement, apprends à reconnaître comme une fausse pensée chaque pensée angoissée dès qu'elle vient. Avec la prière fervente et le ferme propos, beaucoup de choses sont possibles. Dès que l'angoisse te saisit et que tu glisses dans la tristesse, dès que se pressent en toi des représentations accablantes, commence aussitôt à prier de tout ton cœur. Si cela ne réussit pas la

65. *WTB*, I, p. 463. Trad. (note 61), p. 37.

66. *WTB*, I, p. 464. Trad. (note 61), p. 40.

67. *WTB*, I, p. 465. Trad. (note 61), p. 41.

68. *WTB*, I, p. 466. Trad. (note 61), p. 43.

69. *WTB*, I, p. 466. Trad. (note 61), p. 45.

première fois, cela réussira sûrement avec le temps. [...] L'accablement passe. Un homme qui est aussi un chrétien doit supporter avec patience son accablement.⁷⁰

Aussi est-ce un véritable apprentissage de l'angoisse, on ne peut plus pragmatique, que Novalis se donne pour objectif dans les derniers mois de sa vie. Il écrit, à la date du 1^{er} septembre 1800 :

Egalement sur la nature de l'angoisse, ainsi que sur les moyens qu'on a d'en modérer au moins les effets, j'ai fait quelques expériences bienfaisantes. Dès qu'un sentiment *déterminé* arrive, l'angoisse part. L'angoisse est une hésitation, une incertitude, la plupart du temps corporelle.⁷¹

Ce passage est évidemment remarquable. L'angoisse, dit explicitement Novalis, est une incertitude, une hésitation. Nous ne comprenons pas *ce qui arrive* dans l'angoisse, tandis qu'une *détermination* de ce qui arrive permet de la soulager ou même de la transformer : l'angoisse s'in-formant dans la figure déterminée de Sophie se change en extase. Se déterminer, c'est préciser, ou spécifier une attente, dont on sait qu'elle peut reconduire à nouveau à l'angoisse, mais qui est à présent stabilisée et capable de mettre l'anxiété à distance, même si « déterminer » n'est jamais vraiment « clarifier » chez Novalis. On pourrait croire le contraire en se limitant à ce seul extrait, mais l'écriture de Novalis ne cesse de déterminer l'image en l'opacifiant. Spécifier, c'est opacifier : c'est pourquoi l'hésitation, et l'anxiété, est toujours reconduite par-delà ses fixations et soulagements successifs. Les dernières semaines sont extrêmement pénibles : « Je peux cracher du sang encore longtemps – mais à quoi bon, de nouveau, angoisser ? L'angoisse est nuisible – le courage fortifie ». ⁷² Certaines journées, comme celles d'octobre 1800, sont particulièrement difficiles. Le 8 octobre, il écrit :

Résister à l'inquiétude et à l'angoisse est du ressort de la plus haute patience. Mais aussi est-ce là le meilleur remède. Le plus grand calme, à chaque fois, succède aux moments d'inquiétude. Faire preuve de souplesse devant les désirs anxieux augmente la disposition (*Disposition*) [à l'angoisse]. S'en détourner et refuser obstinément d'en tenir compte est, au contraire, fort salutaire. [...] Très tard, le soir, un accès menaça. Je fus très effrayé, repris de mon angoisse.⁷³

Le lendemain :

J'étais certes ce matin tout secoué encore et quelque peu dans l'angoisse [...] Je veux le plus possible me laisser toujours moins déranger dans mes occupations – attendre patiemment des temps meilleurs et me défaire des faiblesses et angoisses malades, comme par exemple l'angoisse de la société. [...] L'état anxieux s'est prolongé jusqu'à cinq heures du soir. [...] Ce sont surtout les heures qui suivent le lever et celles d'après le repas qui favorisent les crises d'angoisse.⁷⁴

Cependant, comme l'a bien anticipé Friedrich Schlegel, Novalis ne se tuera pas. L'activité des dernières années de Novalis est plus intense qu'elle ne l'a jamais été. Qui plus est, il se fiance à nouveau, avec Julie von Charpentier. Et deux semaines déjà après la vision, un enthousiasme subit pour la philosophie, non sans lien avec le caractère événementiel de ce qu'il a vécu, fait son apparition : « Entre la barrière et Grüningen, j'ai eu la joie de trouver le véritable concept fichtéen du moi ». ⁷⁵ Il tente bien de mettre à distance cette fascination, à la mi-juin : « *Même mes études philosophiques ne me détourneront plus.* Dans une paisible et

70. *WTB*, I, p. 488. Trad. (note 61), p. 77.

71. *WTB*, I, p. 489. Trad. (note 61), p. 79.

72. *WTB*, I, p. 490. Trad. (note 61), p. 81.

73. *WTB*, I, p. 490. Trad. (note 61), p. 82.

74. *WTB*, I, p. 491. Trad. (note 61), p. 82-84.

75. *WTB*, I, p. 469. Trad. (note 61), p. 50.

profonde allégresse, je veux attendre le moment, l'instant qui m'appellera ».⁷⁶ Rien à faire pourtant : les études philosophiques le détourneront encore, et son espoir de mettre fin à l'agitation (« La *lucidité* et le calme, voilà l'important »)⁷⁷ s'envolera. On a vu combien les derniers mois seront à nouveau éprouvants, physiquement et psychologiquement. Mais l'activité reprend systématiquement le dessus, comme si la richesse extraordinaire de la vie sensible de pouvait manquer d'interpeller le poète, et de lui rappeler que le seul « lieu » capable d'accueillir l'absolu est l'opacité de l'image sensible, perdue à la nécessité de se recommencer toujours dans l'apparence.

76. *WTB*, I, p. 473. Trad. (note 61), p. 59.

77. *WTB*, I, p. 475. Trad. (note 61), p. 65.

