

Les sept principes dans « Amour et Magie » de Ludwiw Tieck

Jean Richer

Volume 15, Number 3-4 (87-88), 1973

Parole, poème, sacré

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30372ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Richer, J. (1973). Les sept principes dans « Amour et Magie » de Ludwiw Tieck. *Liberté*, 15(3-4), 146–161.

Les sept principes dans "Amour et Magie" de Ludwig Tieck

On considère généralement que le conte de Tieck *Amour et magie* (*Liebeszauber*) illustre le thème de la cruauté de la vie humaine. Sa phrase finale : « la maison tout entière était désormais plongée dans la douleur, le deuil et l'épouvante »⁽¹⁾ semble, en effet, apporter la seule « conclusion » possible, après la suite d'événements qui vient d'être décrite. Mais sa brièveté même doit inciter à se demander ce que Tieck a véritablement voulu faire entendre dans cet étrange récit et si l'effet produit n'est pas assez différent des intentions profondes de l'écrivain — autrement dit : n'y aurait-il pas plusieurs *niveaux de lecture* possible d'*Amour et magie* ?

Cette nouvelle, écrite en 1811, est née durant une période où Tieck avait sans cesse recours à la terminologie et à la mystique de Jacob Boehme ; à partir de cette simple constatation, nous croyons pouvoir proposer une lecture symbolique du conte, qui permet de montrer qu'il est, quant aux intentions profondes, peut-être plus important qu'on ne l'a dit jusqu'à présent.

La période durant laquelle Tieck a subi l'influence de Boehme est limitée dans le temps mais bien datée, allant d'une première lecture, celle de *l'Aurore naissante*, vers

(1) Partout nous citons *Amour et magie* dans la traduction due à M. R. Guignard : *Contes fantastiques (Phantasmus)*, bilingue Aubier-Flammarion, 1969.

1782⁽²⁾ à 1817 environ, époque à laquelle Tieck se détourna de Boehme pour s'attacher à Solger⁽³⁾. Il a dit quel fut son enthousiasme à découvrir l'*Aurore naissante* : « Le hasard me mit l'ouvrage de Boehme entre les mains. Je fus comme ébloui par l'éclat qui rayonne de cette brûlante vie intérieure, par la richesse de cette expérience intime ; je fus émerveillé de la profondeur, ravi des lumières qui émanaient de ce monde nouveau et qui éclairaient toutes les énigmes de la vie et de l'esprit. »

« Je ne m'étais pas imaginé, que dans ces régions, pouvaient se rencontrer aussi la dialectique, la recherche approfondie, la rigueur de la logique, bref l'art de raisonner et la vigueur de l'esprit philosophique qui ne se révèlent d'ailleurs qu'à celui qui se plonge dans la lecture de ces ouvrages étonnants. »⁽⁴⁾.

Dès 1800, Tieck possédait bien l'oeuvre de Boehme, qu'il fit alors découvrir à Novalis,⁽⁵⁾ ce qui eut, comme l'on sait, de grandes conséquences.⁽⁶⁾

M. Robert Minder a indiqué l'influence des doctrines du Philosophe teutonique sur un certain nombre d'ouvrages de Tieck : « Le langage religieux de *Genoveva* s'inspire [...] de la terminologie de Boehme. Plus arbitrairement, dans quelques *Märchen*, dans *Runenberg* et dans les *Elfen*, comme dans *Octavianus* et avec aussi peu de bonheur. Tieck introduit les symboles boehméens... »⁽⁷⁾

C'est en général, une terminologie mystique assez vague que Tieck emprunte au philosophe. Mais, dans *Amour et magie*, l'emprunt semble plus précis.

On sait que Jacob Boehme, dans l'élaboration de sa doctrine mystique composite a repris à la tradition occultiste et à

(2) D'après R. Minder : *Un poète romantique allemand, Ludwig Tieck*, 1936, p. 277.

(3) R. Minder, *ibid*, p. 277, lettre à Solger du 24 mars 1817.

(4) Ces citations dans R. Minder, *op. cit.*, p. 276.

(5) R. Ayrault dans *La Genèse du romantisme allemand*, t. III, 1ère partie « Novalis et Tieck », p. 79, cite une lettre de Novalis à Tieck de février 1800 : « C'est pour moi un vrai bonheur de l'avoir connu par toi ».

(6) Voir : M. Besset : *Novalis et la pensée mystique*, 1947, spécialement : « Jacob Boehme », pp. 26 à 36.

(7) R. Minder, *op. cit.*, p. 276.



la kabbale la doctrine des sept causes secondes ou sept principes planétaires des Anciens et de Trithème.

Cette idée apparaît dans le huitième chapitre de *l'Aurore naissante* et les principes planétaires, dans l'oeuvre de Boehme, portent divers noms *qualitaaten*, *Quell-Geister*, *Geister Gottes*, *Naturgestalten*, *Naturgeister*. J. Boehme désigne ainsi les sept qualités de la nature divine, appelées aussi les sept esprits de Dieu ou les sept sources-esprits, résidant dans la puissance de Dieu ou du Saliter divin.⁽⁸⁾

Alexandre Koyré notait : « ... quant aux sources-esprits, leur nombre est déterminé pour Jacob Boehme par une raison plus simple. Ce sont tout simplement les sept planètes, les astres mobiles et, par là même, les plus importants de l'astrologie ; ce sont également, ce qui ne saurait nous surprendre, les sept métaux classiques de l'alchimie qui correspondent, comme on le sait, aux sept astres. »⁽⁹⁾

En fait, ainsi que l'a montré A. Koyré, les analystes de la philosophie de J. Boehme, comme d'ailleurs le savetier illuminé lui-même, ont toujours eu le plus grand mal à réconcilier sa conception des sept qualités (dynaméis) de la nature divine avec la doctrine des trois principes.⁽¹⁰⁾ Mais elle informe des chapitres entiers du *De Signatura Rerum*, par exemple le chapitre IX et le chapitre XII.

Or il nous semble que, dans *Amour et magie*, Ludwig Tieck a choisi d'illustrer, de manière générale, les théories exprimées par Boehme dans *Aurora* et dans *De Signatura Rerum*, en faisant des sept grands Principes les personnages de son récit.

Il est donc assez normal que ces entités incarnées fassent penser à des marionnettes plus qu'à des êtres vivants. Nous devons comprendre qu'il s'agit des grandes forces formatrices et matricielles dont les actions conjuguées ou antagonistes

(8) A. Koyré : *La Philosophie de Jacob Boehme*, 1929, spécialement pp. 125-126 et 380-382. Le Saliter ou Salniter divin est la force des sept sources-esprits ; son reflet dans la nature est la demeure du diable. Sur la terre, il s'identifie au Saturne des sages. (On doit donc penser à la correspondance entre les planètes et les péchés capitaux, qui est implicite dans le récit de Tieck.)

(9) *Ibid.*, pp. 127-128.

(10) *Ibid.*, p. 381.

assurent la survie toute provisoire de ce monde d'apparences sensibles. Ces forces représentent en même temps les principales tendances de la psyché humaine. L'entreprise de Tieck, si elle peut ici faire penser à celle de William Blake qui, comme l'on sait, constitua toute une mythologie à partir des pouvoirs de son esprit, identifiés aux forces du cosmos — est cependant plus modeste et plus limitée. Il s'agit, en effet, d'une sorte de jeu, d'affrontement de forces. Et la forme du conte a pu dissimuler l'intérêt spéculatif et théorique de ce qui est décrit.

Tout le début du récit nous propose la confrontation de deux tempéraments, qui sont aussi des forces planétaires : *Emile* — dont le nom veut dire émulation, désir d'exceller, de se dépasser soi-même, représente le principe saturnien de la *mélancolie*, en relation avec la couleur noire, le plomb et le sel alchimique.

A ce sujet Tieck multiplie les indications précises, d'une manière si appuyée qu'elle confine à la lourdeur :

« Emile, riche jeune homme au tempérament irritable et mélancolique... »⁽¹¹⁾

Avant d'entreprendre un voyage :

« Emile se préparait à fond pendant une semaine, en lisant des livres, pour ne rien négliger de choses à beaucoup desquelles ensuite, par nonchalance, il ne daignait pourtant pas accorder son attention... »⁽¹¹⁾

Rodrigue donnait à entendre qu'on pouvait :

« beaucoup apprendre de son ami [Emile] en fait de langues, d'antiquités ou de connaissances artistiques. »⁽¹¹⁾

Rodrigue reproche à Emile ses *vêtements noirs*⁽¹²⁾ puis, un peu plus loin, sa neurasthénie⁽¹³⁾ ; il souligne aussi sa répugnance pour les araignées, les crapauds, la chauve-souris,⁽¹³⁾ (toutes bêtes saturniennes avec lesquelles Emile aurait pu, aussi bien, se sentir en affinité !)

(11) *Amour et magie*, éd. citée, p. 121.

(12) *Ibid*, p. 125.

(13) *Ibid*, p. 129.

Plus loin encore, nous apprendrons qu'Emile « pour qu'on ne le soupçonne pas d'être économe (autre trait de tempérament), de reculer devant les dépenses ou de tenir le moindre compte de l'argent [...] le jette par les fenêtres d'une manière extrêmement déraisonnable. »⁽¹⁴⁾

Tous ces traits accumulés font que, dès les premières pages du récit, le lecteur un peu averti a compris que Tieck a voulu mettre en scène un mélancolique, représentant le principe *saturnien*. L'originalité du conteur va consister en ceci qu'au lieu d'opposer, à la manière des penseurs de la Renaissance, le saturnien au jupitérien (ou jovial), il place à côté de lui un être chez qui domine le principe *mercurien* ; il le nomme Roderich (Rodrigue) c'est-à-dire « illustre roi » (en effet il est mis aussi en relation avec le mercure alchimique).

Là encore, tout un ensemble de notations concourt à la définition du personnage, présenté comme un véritable « vif-argent » tout au long des six premières pages du récit :

« jeune homme inconstant et remuant à l'excès. »⁽¹⁵⁾

« A peine étaient-ils descendus de voiture dans une ville, que Rodrigue avait déjà vu toutes les curiosités du lieu, pour les oublier le lendemain... »⁽¹⁵⁾

« Rodrigue avait immédiatement fait mille connaissances et visité tous les lieux publics. »⁽¹⁵⁾

Emile lui reproche son « incompréhensible légèreté » et sa « manie de distractions. »⁽¹⁶⁾

Les relations qui peuvent exister entre deux êtres aussi dissemblables se trouvent définies par la phrase :

« dans la compagnie du plus vif, du plus remuant et du plus communicatif de tous les hommes, Emile vivait dans la plus grande solitude. »⁽¹⁷⁾

(14) *Ibid.*, p. 147.

(15) *Ibid.*, p. 121.

(16) *Ibid.*, p. 127.

(17) *Ibid.*, p. 123.

Ainsi, tout le début du récit décrit l'incompréhension, l'antagonisme même qui peuvent se manifester dans les relations entre deux êtres, l'un et l'autre intelligents, mais de tempéraments trop différents : Emile est un introverti, Roderich un agité. La sympathie de l'auteur (et donc du lecteur) est orientée plutôt vers Emile.

Le deuxième mouvement du récit est l'invitation au bal. Rodrigue s'y rend d'abord (Emile, après un moment de résistance finit par l'y rejoindre.) Roderich-Mercure prend le déguisement d'un Turc vêtu de soie rouge et bleu ; il est accompagné d'un Espagnol « jaune pâle et rougeâtre » qui semble représenter *Jupiter*, et ne joue d'ailleurs, dans *Amour et magie*, que ce rôle accessoire.⁽¹⁸⁾

Geste fatal, Rodrigue confie son poignard à Emile ce qui, dans l'esprit de Tieck, a peut-être une signification alchimique, (le fer donné au sel), surtout si l'on songe au rôle que ce poignard joue dans l'épisode final.

Le bal lui-même fait allusion à la course des planètes dans le ciel : Mercure, planète proche du soleil entre le premier dans la danse, Saturne, planète lointaine, dont le mouvement est plus lent, l'y rejoint. En somme, le duo formé par Emile et Roderich, pour discordant qu'il soit, représente deux aspects fondamentaux, deux rythmes de l'activité spirituelle et intellectuelle.

Dans l'intervalle, nous avons fait connaissance avec deux êtres, ou plutôt avec deux principes, qui habitent en face de la maison où loge Emile, de l'autre côté de la rue. Il s'agit de deux entités féminines, qui n'ont pas de noms : l'une se nomme d'abord *la Jeune fille* (l'un des surnoms de Proserpine), ensuite elle sera *la Fiancée* : elle représente en fait *Vénus*, mais aussi à certains égards, le principe *terrestre*, si l'on songe que l'astrologie est géo-centriste, c'est en somme une *Vénus terrestre et infernale*. Elle a recueilli une « pauvre *orpheline* » ainsi que la terre peut-être à un moment de son

(18) Ibid, p. 125.

histoire a « capté » la Lune (L'Une). Le principe lunaire, on le sait, est miroir et pure passivité. Comme il se rend au bal, Emile croise une vieille femme « portant un corsage écarlate aux garnitures d'or ; elle portait une jupe de couleur sombre et de l'or brillait également sur le bonnet qui couvrait sa tête. »⁽¹⁹⁾ Nous apprendrons par la suite que cette inquiétante sorcière a pour nom Alexia (« Celle qui sauve » plutôt que « muette »). Le nom surprend d'abord, mais éclaire peut-être les intentions véritables du conteur.

Associée à la couleur rouge, Alexia représente le Soufre alchimique, la planète Mars, le fer-couteau). Mais son costume avec les bijoux en or, (métal solaire), la jupe sombre, allusion à la *materia prima*, constitue à lui seul une complète allégorie alchimique.

Le rite de magie noire auquel va assister Emile, horrifié, est le sacrifice rituel de l'Orpheline par la Vieille avec l'assistance de la Jeune Fille (Mars sacrifie la Lune en présence de la Vénus terrestre). Le passage doit être cité :

« La Vieille revint, encore plus effroyable qu'avant, car de longs cheveux grisonnants et noirs flottaient dans le plus grand désordre autour de sa poitrine et de son dos ; la belle jeune fille suivait, pâle, les traits décomposés ; *son buste magnifique était découvert, mais toute sa personne ressemblait à une statue de marbre.* Elles avaient entre elles la gentille petite fille, qui pleurait et se serrait, suppliante, contre la belle, qui n'abaissait pas ses regards vers elle. La petite fille levait ses menottes en l'air, dans un geste de supplication ; elle caressait le cou et la joue de la belle jeune fille pâle. Mais cette dernière la maintint solidement par les cheveux ; dans l'autre main elle avait un *bassin d'argent* ; la vieille brandit le *couteau* en grommelant, et trancha le *cou blanc* de la petite. Alors surgit derrière elles, avec de lentes contorsions, quelque chose que toutes deux ne semblaient pas voir, sans quoi elles auraient éprouvé un effroi aussi profond que celui d'Emile. En oscillant et en s'allongeant, un horrible cou écailleux de dragon (« *Ein*

(19) *Ibid.*, p. 135.

scheusslicher Drachenhals ») sortait des ténèbres ; il se pencha sur l'enfant que la vieille tenait dans ses bras, et dont les membres pendaient inanimés ; la langue *noire* se mit à lécher le sang *vermeil* qui jaillissait ; et à travers la rue, par la fente du volet, un *oeil vert* étincelant vint frapper le regard, le cerveau et le coeur d'Emile qui s'effondra sur le plancher à l'instant même.

Quelques heures plus tard, Rodrigue le trouva inanimé. »⁽²⁰⁾

Dans cette citation, nous avons souligné les mots importants, qui donnent à penser que tout le sens de cette scène se réfère à l'alchimie spirituelle, telle que la concevait J. Boehme. Il est à peine besoin de rappeler que l'argent est métal lunaire. Surtout, ce qui nous est donné à comprendre (Mise à part une certaine complaisance de la part de Tieck à *décrire une scène horrible*) c'est que l'ensemble formé par la Vénus terrestre, Mars et la Lune représente *le corps* et les *passions charnelles* de l'homme. Le rite qui est décrit vise en fait à *créer un corps* qui désormais s'attachera à Emile et auquel il ne pourra pas échapper. (L'amour idéal s'est transformé en amour charnel).

L'apparition du dragon peut être interprétée comme une illustration de la théorie de Boehme selon laquelle le *Centrum Naturae*, le fond même de la nature n'est autre chose que le désir réalisé sur le plan physique, un gouffre obscur et amer une *Gueule (Rachen)*.⁽²¹⁾ On nous permettra, à ce propos, de souligner la proximité phonétique des mots allemands *Rachen* et *Drachen* (Dragon). Sans doute convient-il encore de préciser que le *dragon écaillé* représente le *Mercur primitif* des alchimistes.⁽²²⁾

Déjà, au moment où Emile arrivait au bal, il nous avait

(20) *Ibid*, p. 153. Ce sacrifice est d'autant plus difficile à justifier, au niveau du récit, qu'Emile aime déjà la Jeune fille, bien que celle-ci l'ignore. (Son sens est d'être un non-sens, si l'on préfère.)

(21) A. Koyré, *op. cit.* p. 386.

(22) Voir à ce sujet : Fulcanelli *Les Demeures philosophales*, éd. de 1965, pp. 167 et 259.

été dit qu'« il avait l'impression que la vie humaine elle-même n'était qu'un rêve » (*Nur ein Traum*).⁽²³⁾

Suivant la constante technique adoptée par Tieck, celles de séquences à caractère onirique, dans lesquelles la signification se poursuit et se développe tandis que le décor change brusquement, la deuxième partie du conte, nous transporte, quelques mois plus tard, dans une maison de campagne.

Anderson, personnage qui nous était déjà apparu au bal prend le rôle du narrateur et la position centrale qu'il va occuper jusqu'à la fin du récit nous aide à comprendre qu'il représente le *Soleil*. Sa maison, qu'il vient de vendre à Emile-Saturne semble sortie du *Songe de Poliphile* : ses longs couloirs, ses galeries superposées évoquent probablement la marche apparente des planètes dans le ciel. Quant au nom d'Anderson il faut sans doute le lire « Fils de l'homme » (plutôt que « Fils de l'Autre »). On rejoint une fois encore les conceptions de Boehme, suivant lesquelles le Christ est le *Soleil universel*, manifesté dans le soleil apparent...⁽²⁴⁾ Nous apprenons qu'Emile a perdu la mémoire à la suite de la commotion morale subie quand il assista, de sa fenêtre, à la terrible scène de magie noire ; mais il a, depuis, redécouvert le monde, retrouvé la Jeune fille, dont il est, à nouveau, tombé amoureux, il a acheté la maison d'Anderson qui, nous l'avons dit, est formée de galeries superposées. Vénus pour épouser Saturne a revêtu une robe *violette* (couleur de Saturne).⁽²⁵⁾ L'inquiétante Alexia est toujours auprès d'elle et surveille les jeunes servantes.⁽²⁶⁾

Tout l'épisode du mariage ridicule d'un jeune homme et d'une vieille est en réalité une réplique inversée de celui d'Emile — ce reflet sur un plan inférieur de sa propre situation provoque chez Emile un attendrissement qui est, en fait, pitié de lui-même, car il représente Saturne (ou Hephais-tos) épousant Vénus, tandis que le jeune homme épouse une saturnienne (une vieille).

(23) *Ed. citée*, p. 139.

(24) J. Boehme : *De Signatura rerum*, ch. XI, 78, 79.

(25) *Ed. citée*, p. 159. Elle est vêtue de velours violet et porte un collier brillant.

(26) *Ed. citée*, p. 173. Sa présence déplaît à Emile.

A cette occasion, Emile découvre toute l'étendue du mal social et déclare, après avoir fait un don généreux de cent ducats aux mariés ridicules : « La vie humaine me répugne ». ⁽²⁷⁾

C'est là un bien singulier état d'esprit pour un homme qui est sur le point de se marier — au reste la cérémonie du « mariage » est escamotée en une seule proposition : « ... la cérémonie solennelle fut alors célébrée ». ⁽²⁸⁾

Le destin fatal va s'accomplir, par suite d'une scène de masques ; Roderich-Mercure a l'étrange idée de prendre le costume d'Alexia, avec son corsage rouge. Le coucher du soleil prélude à la catastrophe finale :

« Le soleil s'était couché derrière des nuages ternes, tout le paysage était plongé dans un crépuscule grisâtre, lorsque brusquement un dernier rayon de l'astre qui allait disparaître jaillit sous la couche de nuages, éclaboussant pour ainsi dire d'un sang écarlate la contrée environnante, mais tout spécialement le bâtiment avec ses couloirs, ses colonnes et ses guirlandes de fleurs ». ⁽²⁹⁾ (On retrouve là l'opposition, chère à Boehme de la lumière *céleste* et du feu de l'enfer, qui devient ici *sang*).

Chose étonnante, Emile a l'idée d'aller surprendre sa femme qui est allée revêtir sa robe de bal, car en dépit de son peu d'entrain il a eu la faiblesse de laisser organiser un bal.

Comme le fait remarquer M. R. Guignard, Emile fait preuve d'une indiscretion qui nous surprend de sa part. En outre, comment se fait-il qu'il ait sur lui le poignard turc — ou bien comment cette arme se trouve-t-elle dans la chambre de sa femme ? ⁽³⁰⁾

Alors survient le dénouement, dont certains détails reproduisent, avec intention, la scène du meurtre de l'orphe-

(27) *Ibid*, p. 167.

(28) *Ibid*, p. 169.

(29) *Ibid*, p. 177.

(30) *Ibid*, pp. 42-43. Hoffmann a peut-être pris là l'idée du poignard à manche d'argent qui, mystérieusement, se retrouve toujours dans la main du moine Médard, lors de ses accès de folie meurtrière. (*Les Elixirs du Diable*, 1814-1815).

line (« Sa belle gorge était entièrement découverte » ; Emile tranche le « cou blanc ».⁽³¹⁾)

Dans tout le récit, et spécialement dans les derniers épisodes, Emile nous a été montré comme un être triste mais sympathique, compatissant et généreux. Quelle horrible fatalité serait alors à l'oeuvre dans ce dénouement ?

Nous croyons qu'en dépit de toutes les apparences contraires il s'agit, dans l'esprit de l'auteur, d'un *dénouement heureux*. Cela peut s'interpréter à plusieurs niveaux différents, celui de l'alchimie et alors il s'agit, très probablement de l'accomplissement du Grand Oeuvre, celui de l'alchimie spirituelle et alors il s'agit du salut d'Emile, celui de l'allégorie morale.

C'est ici le lieu de rappeler l'influence profonde exercée sur les écrivains allemands de la seconde génération romantique par le *Marchen* de Goethe. (1795).

Goethe, dès 1786, après avoir lu les *Noces chymiques* de Jean-Valentin Andréae avait écrit à Charlotte de Stein qu'il trouvait là les éléments d'un bon récit : « Il y aura un bon conte de fées à narrer, le moment venu, mais il faudra le ressusciter, il ne peut être goûté dans sa vieille peau ».⁽³²⁾ Il revint sur ce sujet en rédigeant sa *Théorie des couleurs*, dans la section consacrée à l'alchimie, et dit : « Cela conduit à des pensées très plaisantes si on fait l'adaptation de ce qu'on peut appeler le côté poétique de l'alchimie. On découvre un conte de fées, se développant à partir de certaines idées générales et reposant sur des bases naturelles convenables. »⁽³²⁾

Tieck a, croyons-nous, repris pour son compte l'idée maîtresse de Goethe, celle de faire du récit alchimique un conte en gardant quelque chose de la signification symbolique, mais en transposant.

C'est, pour plus d'un détail, de la quatrième journée des *Noces chymiques* que dérive *Amour et magie*. En effet, on trouve dans ces pages l'idée de six personnages représentant

(31) *Ed. citée*, p. 179.

(32) Citations dans : R. Gray, *Goethe the alchemist*, 1952, p. 164 et textes allemands p. 288.

les six métaux non parfaits et, dans la pièce symbolique qui est représentée au cours de cette journée, paraissent les thèmes de la fillette menacée et surtout celui des *noces sanglantes*.⁽³³⁾ C'est dans cette même journée, d'ailleurs, que Goethe avait trouvé le serpent dont il a fait le principal personnage du *Marchen*.

Il est d'ailleurs extrêmement probable que Tieck aura également feuilleté des livres d'alchimie et médité sur certaines des gravures qui les ornent — on y trouve très fréquemment le Dragon : par exemple, sur la planche qui correspond à la troisième clé des *Douze clefs de la philosophie* du frère Basile Valentin, on voit le *combat des deux natures issues du Dragon* (au premier plan, un énorme dragon, à l'arrière-plan un coq attaquant un renard — le mercure second — qui enlève une poule).⁽³⁴⁾

La gravure illustrant l'épigramme L du *Scrutinium Chymicum* de Michael Maier, montre un dragon enroulé autour du corps d'une femme et lui léchant la bouche, dans un sépulcre ouvert, et le texte dit : « Le dragon et la femme se détruisent mutuellement et ainsi se couvrent de sang ». ⁽³⁵⁾

Une prospection systématique permettrait sans doute d'identifier d'autres gravures alchimiques qui ont pu inspirer certains épisodes du conte de Tieck et sa structure même.

Nous reproduisons la figure 199 de l'ouvrage de C.G. Jung : *Psychologie et alchimie*, qui est empruntée au *Viatorium spagyricum* de Herbrandt Jamsthaler (1625). On y voit l'hermaphrodite alchimique sur le globe ailé du chaos, avec les sept planètes et le dragon.

Toutefois, nous ne croyons pas qu'on puisse proposer une interprétation alchimique cohérente d'*Amour et magie*. En

(33) Nous connaissons deux traductions des *Noces chymiques* en français : celle d'Auriger (1928), celle de B. Gorceix dans *la Bible des Rose-Croix*, P.U.F., 1970.

(34) *Les Douze clefs de la Philosophie* du Frère Basile Valentin de l'ordre de Saint Benoît, traduction, introduction, notes et explication des images par E. Canseliet, 1956. (Planche face p. 118.)

(35) Planche reproduite dans l'ouvrage de Mircéa Eliade : *Forgerons et alchimistes*, face p. 143. Selon Caillet, l'ouvrage de Maier fut publié à Francfort en 1687.

particulier, les épisodes successifs du conte ne nous paraissent pas pouvoir être mis en relation avec les phases de l'oeuvre.

L'ensemble fait penser à une forme dévoyée et aberrante d'alchimie ; Tieck a évité la description d'une messe noire ou celle d'une orgie sexuelle, estimant sans doute que la scène de meurtre rituel et celle de folie sanguinaire suffisaient à assombrir le récit.

Nous sommes sur le plan où l'alchimie spirituelle devient allégorie morale : par sa mort, Emile échappe au destin épouvantable qui aurait été le sien s'il avait été toute sa vie attaché à cette Vénus terrestre qui, par deux fois, nous est montrée les seins nus. Victime des maléfices renouvelés de la vieille Alexia, il risquait fort de perdre son âme. La mort de la Vénus et de la Vieille l'ont à jamais délivré du corps suscité par le meurtre de l'Orpheline.

Il y a eu, semble-t-il, contamination du thème du Venusberg par le récit de V. Andréae, car la faute fatale commise par le héros est identique dans la cinquième journée des *Noces chymiques*, dans la *Montagne aux runes* et dans *Amour et magie* : dans les trois récits c'est pour avoir contemplé Vénus dans sa nudité que le héros voit sa quête initiatique s'interrompre ou tourner court. Le Christian de la *Montagne aux runes* (Tieck a conservé le prénom du personnage de Valentin Andréae) semble bien perdre son âme ; Emile dans *Amour et magie* n'aura perdu que son corps. Il est même permis de croire à son salut, qui s'accomplit dans une « projection », si l'on considère que l'épisode final transpose la phase ultime du Grand Oeuvre.

Si on se reporte au tableau de correspondances établi par J. Boehme dans *De la signature des choses*,⁽³⁶⁾ par rapport à la symbolique alchimique, Emile, Rodrigue et Alexis représentent, respectivement, le Sel, le Mercure et le Soufre. La Fiancée joue le rôle de l'Huile et l'Orpheline celle du Corps, Anderson étant le Salniter.

(36) J. Boehme : *De la signature des choses ou de l'engendrement et de la définition de tous les êtres*, trad. Sédit, 1908. Tableau pp. 187-188.

On peut aussi mettre les grandes parties du conte en relation avec les couleurs de l'oeuvre : noir, blanc (brillant) et rouge. Le rayon vert, issu de l'oeil du dragon, marquerait le point pivot. Mais tout cela ne prouve pas une connaissance approfondie de l'alchimie.

Au contraire, la symbolique planétaire du récit est assez élaborée, spécialement en ce qui concerne Saturne, Mercure et Mars. La doctrine qui se dégage d'*Amour et magie* est une sorte de classement des forces planétaires en trois catégories :

- (1) Forces animatrices, neutres par elles-mêmes : le Soleil, Jupiter (Anderson, l'Espagnol).
- (2) Forces régissant l'activité spirituelle : Saturne, Mercure. (Emile, Rodrigue)
- (3) Forces gouvernant l'activité corporelle et les passions : Vénus terrestre, la Lune, Mars. (La Jeune Fille, l'Orpheline, Alexia)

On retrouve l'opposition corps et esprit, esprit et nature, chère à J. Boehme.

Sur un point essentiel, le récit de Tieck rejoint le néo-platonisme de Marsile Ficin. Car le sujet véritable d'*Amour et magie*, c'est le récit de l'initiation d'Emile, représentant le génie saturnien. Or, selon les néo-platoniciens de Florence, seul le Saturnien est véritablement initié. Du même coup se trouve expliqué le choix même du nom *Emile*. Mais l'aventure spirituelle qui nous est décrite se termine par la rencontre d'un Eros qui est en même temps Thanatos.

En faisant de l'allégorie alchimique un conte moral à substrat principalement astrologique, Tieck a suivi le penchant qui le portait au pathos et, conformément à un pessimisme fondamental, cette fausse description de l'Oeuvre laisse une impression d'échec et d'affreuse tragédie. Ce désaccord entre la signification intrinsèque des symboles manipulés et l'effet produit sur le lecteur est à l'origine d'un choc psychologique. Un effet d'ironie, profondément ressenti, alors que son origine même reste obscure, aboutit à une interrogation sur le sens même de l'agitation humaine et de la vie. Comme souvent chez Tieck, l'élément nihiliste, le découragement, l'emportent sur le côté positif.

Les vers mélancoliques écrits par Emile au retour du bal, juste avant la scène de sacrifice le disaient déjà :

*Nous n'avons pas d'amour, pas de vie,
Nous n'avons pas d'existence,
Nous n'avons que le rêve et la tombe*⁽³⁷⁾

Si, du point de vue de la technique narrative et de l'adéquation du « mythe »⁽³⁸⁾ à la signification, *Amour et magie* n'est pas entièrement satisfaisant, reconnaissons que Tieck y a admirablement rendu le sentiment de l'irréalité de toutes choses.

JEAN RICHER

(37) *Ed. citée*, p. 151.

(38) Selon nous, la faiblesse d'une partie de l'oeuvre de Tieck tient au fait que, le plus souvent, elle ne va pas au-delà de l'allégorie morale et psychologique, et ne s'élève que rarement au niveau du *mythe* véritable.