

# Le jeu autoréflexif du langage et l'âme du monde Éléments de théorie musicale chez Novalis

Tanehisa Otabe

Volume 16, Number 1, Fall 2005

Raisonner la musique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/801303ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/801303ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (print)

1920-2954 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Otabe, T. (2005). Le jeu autoréflexif du langage et l'âme du monde : éléments de théorie musicale chez Novalis. *Horizons philosophiques*, 16(1), 24–37.  
<https://doi.org/10.7202/801303ar>

# Le jeu autoréflexif du langage et l'âme du monde

## Éléments de théorie musicale chez Novalis

Quand on aborde l'esthétique musicale du romantisme, on fait généralement mention des textes de Wackenroder et de Tieck<sup>1</sup>, écrits dans les cinq dernières années du dix-huitième siècle, ou de ceux d'E. T. A. Hoffmann<sup>2</sup>, datant de la deuxième décennie du dix-neuvième siècle<sup>3</sup>. De fait, en réfutant la notion classique d'*Affektenlehre*, doctrine qui traitait la musique comme imitation de la nature, des passions humaines en particulier, ces auteurs ont introduit une théorie qui affirmait l'autonomie de cet art : ce qu'ils considéraient comme la musique par excellence, ce n'était plus la musique vocale, mais la musique instrumentale. Mais cette nouvelle théorie musicale était en liaison avec une nouvelle idée du langage, celle d'un langage autonome ou musical, sur laquelle on pourrait dire même qu'elle était fondée.

Comme illustration de cette affirmation, nous avons un texte remarquable de Novalis (1772-1801). Il est intitulé le *Monologue*<sup>4</sup>, mais le titre n'est pas autorisé par l'auteur même. On n'en connaît pas exactement la période de gestation, mais il a été assurément écrit entre 1798 et 1799<sup>5</sup>. Employant un style particulier, ce très court traité, où notre poète-philosophe expose d'une manière compacte ses vues sur le langage, nous donnera la clef d'une des conceptions fondamentales de la théorie musicale du romantisme. Constitué de quatorze phrases<sup>6</sup>, le *Monologue* se divise en trois parties : opposant aux vues classiques ses propres vues sur le langage (dans la première partie) et s'appuyant sur l'analogie entre ce dernier et les formules mathématiques (dans la deuxième partie), Novalis y caractérise la vraie nature du poète (dans la troisième partie). Nous allons d'abord examiner ce traité phrase par phrase : une citation isolée de son contexte, ou une récapitulation qui négligerait l'enchaînement des idées pourrait fausser le sens du texte<sup>7</sup>. Puis nous rapporterons ces vues sur la poésie ou le langage musical à une idée fondatrice de la philosophie de Novalis, pour éclaircir la raison philosophique qui fait rejeter à ce dernier la notion classique de la musique.

### Le «**jeu de mots**» et le «**côté infiniment sérieux du langage**»

Le *Monologue* commence ainsi : «C'est au fond une drôle de chose que de parler et d'écrire; la vraie conversation est un pur jeu de mots<sup>8</sup>» (1<sup>ère</sup> phrase). Le thème de ce traité est le «parler» et l'«écrire». Selon notre poète-philosophe, le «parler» et l'«écrire» ne sont qu'un «pur jeu de mots»<sup>9</sup> qui manque de sérieux. Mettant en question ce que l'on considère comme sérieux, l'auteur envisage cette notion de deux points de vue : du point de vue ordinaire et de son propre point de vue. Au premier point de vue, le jeu, étant sans but, n'est qu'une «drôle de chose». Mais, selon Novalis, la «conversation» que l'on considère comme sérieuse par opposition au «jeu de mots» n'est pas «vraie»; la «vraie» conversation, ou le «parler» et l'«écrire» au sens authentique, est une «drôle de chose». Ici se pose une question : pourquoi Novalis se consacre-t-il à cette «drôle de chose»? Nous y répondrons après que nous aurons analysé l'ensemble du texte.

«Tout bonnement ahurissante est l'erreur ridicule des gens, qui se figurent parler pour les choses elles-mêmes<sup>10</sup>». Dans la 2<sup>e</sup> phrase, l'auteur explique la raison pour laquelle les «gens» prennent le «parler» au sérieux. Ils parlent dans un but précis : parler «des choses». En visant à ce but extérieur au langage, ils se servent du langage comme d'un moyen. Mais, selon l'auteur, cette opinion n'est qu'une «erreur ridicule» : «Mais le propre du langage, à savoir qu'il n'est tout uniment occupé que de soi-même, tous l'ignorent<sup>11</sup>». Dans cette 3<sup>e</sup> phrase, Novalis fait remarquer que, ne se soumettant à aucune motivation extérieure, le langage au sens propre est intransitif, ou autoréférentiel. Nous comprenons donc maintenant jusqu'à un certain degré la raison pour laquelle l'auteur a appelé le «parler» et l'«écrire» une «drôle de chose» dans la 1<sup>ère</sup> phrase. Isolé du monde, indépendant de toute motivation extérieure, le langage est littéralement un «jeu» : en effet, suivant la définition classique de la vérité, selon laquelle se trouve la vérité dans l'adéquation entre le concept et son objet, les mots, qui ne se réfèrent pas du tout à des objets réels, ne peuvent être ni vrais ni faux.

Novalis soutient cependant que c'est dans le langage comme «jeu» que s'expriment des vérités : «C'est pourquoi le langage est un si merveilleux mystère, et si fécond : que quelqu'un parle tout simplement pour parler, c'est justement alors qu'il exprime les plus originales et magnifiques vérités. Mais qu'il veuille au contraire parler de quelque chose de précis, voilà tout aussitôt la langue malicieuse qui lui fait dire les pires absurdités, les bourdes les plus ridicules<sup>12</sup>» (4<sup>e</sup> et

5<sup>e</sup> phrases). Le langage est un «mystère» parce qu'il ne se réfère pas au monde réel. Mais le langage comme «mystère» n'est pas vide, il est au contraire «fécond», parce que c'est grâce au langage intransitif ou autoréférentiel, c'est-à-dire, en «parl(ant) tout simplement pour parler», que l'on exprime «les plus originales et magnifiques vérités». Ici se pose encore une question : quelles sont ces «vérités» exprimées par le langage intransitif ou autoréférentiel? L'auteur les envisagera dans la deuxième partie.

La 5<sup>e</sup> phrase envisage le cas inverse de celui qui a été présenté dans la 4<sup>e</sup>. Les gens «veulent» parler «de quelque chose de précis<sup>13</sup>», et pourtant leur volonté ne s'accomplit pas. Étant le jouet du langage ou du «jeu des mots», celui qui «veut» parler de «quelque chose de précis» est forcé de dire «les pires absurdités», c'est-à-dire d'autres choses que celles qu'il voulait dire. En d'autres mots, il ne peut manier le langage. Contrairement à ce qu'il «veut», le langage le manie. Celui qui s'en rend compte se méfiera donc du langage : «C'est d'ailleurs bien de là que vient la haine que tant de gens sérieux ont du langage. Son espièglerie, ils la remarquent; mais ce qu'ils ne remarquent pas, c'est que le bavardage dédaigné est justement le côté infiniment sérieux du langage<sup>14</sup>» (6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> phrases). Ce sont les «gens sérieux» ou ceux qui «veulent» parler «pour les choses elles-mêmes» qui ont de la «haine» pour le langage et son «espièglerie». Ayant l'utilité pour principe, ils considèrent l'«espièglerie» du langage comme inutile, et l'envisagent donc nécessairement comme quelque chose qui manque de «sérieux». Mais, selon l'auteur, cette «espièglerie», ce «bavardage dédaigné», est justement «le côté infiniment sérieux du langage». Ainsi entend-il renverser les valeurs concernant le «sérieux».

Revenons à la 1<sup>ère</sup> phrase, où Novalis a affirmé que «la vraie conversation est un pur jeu de mots». D'après l'auteur, c'est dans le «pur jeu de mots» dédaigné par les «gens sérieux» que consiste «le côté infiniment sérieux du langage». On pourrait dire aussi, en échangeant le sujet et le prédicat : «Le pur jeu de mots est la vraie conversation». La première partie finit de la sorte par s'en retourner au commencement.

### **Le langage et son génie musical**

La deuxième partie commence par ces mots : «Si seulement on pouvait faire comprendre aux gens qu'il en va du langage comme des formules mathématiques<sup>15</sup>» (8<sup>e</sup> phrase). Il s'agit de l'analogie entre le

langage et les formules mathématiques. «Les gens» dont il est ici question sont évidemment les «gens sérieux» de la 6<sup>e</sup> phrase.

De la 9<sup>e</sup> phrase à la 11<sup>e</sup> phrase, qui sont à l'indicatif, Novalis traite de la nature des formules mathématiques. «Elles constituent un monde en soi, pour elles seules(.) —<sup>16</sup> Elles jouent exclusivement avec elles-mêmes, n'expriment rien sinon leur propre nature merveilleuse, et c'est pourquoi elles sont si expressives — et c'est pourquoi en elles se reflète le jeu étrange des rapports entre les choses. Membres de la nature, c'est par leur liberté qu'elles sont, et c'est seulement par leurs libres mouvements que s'exprime l'âme du monde, en en faisant tout ensemble une mesure délicate et le plan architectural des choses<sup>17</sup>». La première phrase pose la définition des formules mathématiques. Distinguant deux aspects des formules mathématiques, les deux phrases suivantes en expliquent la nature.

D'une part, les formules mathématiques sont «libres», c'est-à-dire que les chiffres et les signes algébriques qui les constituent ne désignent pas des choses particulières du monde extérieur. Ainsi «jouent»-elles «exclusivement avec elles-mêmes», autrement dit, elles n'expriment que des relations algébriques basées sur le principe d'identité. Dans ce sens, elles sont formelles. Et pourtant elles ne sont pas vides de contenu, parce que, bien que formelles, elles «reflètent» d'autre part «le jeu étrange des rapports entre les choses». Certes la formalité semble s'opposer à la réflexion du monde entier, mais en fait c'est elle qui rend cette dernière possible. C'est pour souligner la relation inséparable entre ces deux aspects que l'auteur emploie ici deux fois l'expression : «et c'est pourquoi». Et de ces deux caractères des formules mathématiques résulte sa définition : étant formelles et ne se référant pas à des choses particulières, elles peuvent constituer un monde de façon autonome<sup>18</sup>.

Il est à noter qu'ici se trouve de nouveau le mot «jeu» que Novalis a employé au début de cet essai dans le terme «jeu de mots<sup>19</sup>». Recourant aux formules mathématiques pour expliquer la nature du langage qui consiste dans le «jeu de mots», l'auteur met l'accent sur l'aspect de jeu des formules mathématiques : «Elles jouent exclusivement avec elles-mêmes». Cette caractéristique des formules mathématiques correspond du reste à celle du monde exprimé par elles : «en elles se reflète le jeu étrange des rapports entre les choses». Ce n'est pas seulement le réfléchissant, mais aussi le réfléchi qui «joue».

Dans la seconde moitié de la deuxième partie, Novalis applique

sa thèse au langage : «De même en va-t-il également du langage — celui qui a un fin sentiment du doigté, de la mesure et du génie musical du langage, celui qui sait entendre en soi la subtile activité de la nature du langage, et qui meut ou sa main ou sa langue selon cette activité : celui-là, oui, ce sera un prophète; — par contre, celui qui en connaît très savamment tout aussi long, mais qui n'a ni assez d'oreille, ni un sens et un sentiment du langage suffisants pour écrire des vérités comme celles-là, le langage, alors, se moquera de lui et, tel Cassandre chez les Troyens, il sera la risée des hommes<sup>20</sup>» (12<sup>e</sup> phrase). Cette phrase consiste en deux propositions, affirmative et négative.

L'auteur traite d'abord du langage, qui est complètement analogue aux formules mathématiques. Employant le langage comme un outil ou moyen transparent se référant au monde extérieur, les «gens» ne prêtent pas attention à la «nature du langage». Mais le langage agit selon sa «nature». Celui qui parle et écrit, dans le sens vrai de ces termes, ce n'est donc pas celui qui «veut» se servir du langage, mais celui qui «sait entendre en soi la subtile activité de la nature du langage», c'est-à-dire qui aime le «bavardage dédaigné<sup>21</sup>» et sait donc s'abandonner à «un pur jeu de mots<sup>22</sup>».

Il est à signaler que Novalis compare le langage à la musique, comme l'indique l'expression : «un fin sentiment du doigté<sup>23</sup>, de la mesure et du génie musical du langage». De même que les sons, moyens de la musique, *sont* expressifs par eux-mêmes, les moyens du langage aussi *doivent* l'être par eux-mêmes. Mais ce n'est pas le cas, c'est plutôt une tâche à accomplir dans l'avenir. C'est pourquoi celui qui parle au vrai sens du mot est nommé par l'auteur «un prophète».

Comme la 5<sup>e</sup> phrase, la 12<sup>e</sup> phrase évoque dans sa deuxième moitié un cas opposé au premier, à partir de «par contre». Mais il s'agit maintenant de celui qui «connaît» la nature du langage, et non plus seulement de celui qui *veut* «parler de quelque chose de précis». Cependant cette connaissance ne lui suffit pas pour mouvoir «ou sa main ou sa langue selon (l')activité» de la nature du langage. En fait, cette situation, «connaître» la nature du langage sans toutefois en avoir le «fin sentiment», c'est celle de l'auteur lui-même en train d'écrire ce traité : certes, il peut exprimer «des vérités comme celles-là», c'est-à-dire comme celles qui sont montrées dans le *Monologue*, mais ne s'abandonnant pas à un «pur jeu de mots» et donc plaisanté par le langage même, il ne peut se faire entendre par personne. Aussi

se compare-t-il à Cassandre, qui, en prophétisant le déclin de Troie, n'a pu faire comprendre sa prophétie aux Troyens et est de la sorte tombée dans le ridicule. Novalis se confronte ici à un problème : de quel droit écrit-il cet essai?

### Entre volonté et nécessité

La troisième partie consiste en deux phrases. Dans la 13<sup>e</sup> phrase, l'auteur admet ses limites : «Mais si je crois avoir par là donné l'idée la plus précise et la plus claire de l'essence et de la fonction de la poésie<sup>24</sup>, je sais aussi qu'il n'y a pas un homme pour le comprendre et le saisir, et que, l'ayant voulu dire, j'ai dit quelque chose de complètement idiot, d'où toute poésie est exclue<sup>25</sup>». Ses limites tiennent à ce qu'il a «voulu» écrire cet essai. Dans la 5<sup>e</sup> phrase, abordant une telle volonté qu'ont les «gens», Novalis a déjà soutenu que leur *volonté* de «parler de quelque chose de précis» ne s'accomplissait pas et que le langage les forçait à dire «les pires absurdités». Il s'ensuit que Novalis, qui *veut* parler de l'essence de la poésie, partage avec ces «gens» une telle idiotie et que son verbe prosaïque empêche les mots de jouer. Il prend de la sorte conscience de ne pas pouvoir être ici un prophète, autrement dit un poète.

Mais, posant des questions sans y répondre, Novalis finit le *Monologue* par des points d'interrogation : «Et si je devais dire? Et si cette pulsion de parole qui me pousse à parler était le signe de l'inspiration et de l'activité du langage en moi? Et si ma volonté ne voulait que ce que je dois faire ? Cela ne serait-il pas au bout du compte de la poésie, sans que mon savoir ou ma croyance n'y soient pour rien, et cela ne rendrait-il pas intelligible un mystère du langage? Et ne serais-je pas un écrivain de vocation, puisque l'écrivain est parfaitement et n'est que l'inspiré du langage? —<sup>26</sup>» (14<sup>e</sup> phrase).

Dans cette 14<sup>e</sup> phrase, l'auteur emploie partout le mode conditionnel sauf dans la dernière proposition, indicative. Admettant qu'il a «voulu» parler de l'essence de la poésie, Novalis suppose dans les trois propositions conditionnelles qu'il a *voulu* ce qu'il *devait* faire et que sa *volonté* de parler résulte de la *pulsion de parole*. Certes cette supposition est paradoxale, puisque ce qu'on *doit* faire se fait *nécessairement* sans qu'on le *veuille* et que la *volonté* ne peut apporter aucun changement à ce qui est *nécessaire*. Mais l'auteur en tire la conclusion que ce paradoxe, vouloir ce qui est nécessaire, rend le langage autonome, musical et poétique et que dans le langage

poétique se reflète «la nature du langage<sup>27</sup>» qui consiste dans un «jeu de mots<sup>28</sup>», de même que dans les formules mathématiques s'exprime «le jeu étrange des rapports entre les choses<sup>29</sup>». Si on pouvait parler de cette façon, on serait «un écrivain de vocation», puisque «l'écrivain est parfaitement et n'est que l'inspiré du langage». Certes Novalis réserve sa réponse à la question de savoir si l'auteur du *Monologue* est un poète : dans cet essai finissant par un point d'interrogation, cette question demeure posée. Mais par l'emploi final de l'indicatif dans la dernière proposition, Novalis justifie sa conclusion paradoxale.

### **Le «Moi» qui fait retentir le monde**

Je conclurai cet article en rapportant la théorie du langage musical de Novalis déjà exposée à l'idée principale qui est à la base de sa philosophie.

Selon Novalis, le poète est un prophète. Ce qu'il prévoit est cependant ce qui fut autrefois. Dans le *Brouillon général* il note : «La tête dans laquelle ce grand rythme (= l'hexamètre), ce mécanisme poétique intérieur a trouvé sa patrie est celle qui écrit *sans intention*, produisant une beauté envoûtante; et tandis que les plus hautes pensées s'unissent *d'elles-mêmes* à ces curieux mouvements oscillatoires et s'assemblent en ordres les plus divers et les plus somptueux, se révèle le sens profond de l'ancienne légende orphique sur les miracles accomplis par l'art du son, mais aussi de cette doctrine mystérieuse d'une musique comme ce qui forme et apaise le monde<sup>30</sup>». Celui qui a assimilé «ce grand rythme, ce mécanisme poétique intérieur» et écrit de la sorte «sans intention» est — si l'on réfère au *Monologue* — «celui qui a un fin sentiment du doigté, de la mesure et du génie musical du langage, celui qui sait entendre en soi la subtile activité de la nature du langage, qui meut ou sa main ou sa langue selon cette activité», en un mot : un «poète<sup>31</sup>». C'est celui qui s'est identifié avec le «rythme» du langage qui fait parler le langage sans aucune intention. Et née du «rythme», la poésie musicale reflète le «rythme du monde<sup>32</sup>», ou le «jeu» de la «nature<sup>33</sup>». En «form(ant) et apais(ant) le monde», la musique restaure «l'ancienne légende orphique».

Ainsi la musique est-elle pour la langue un idéal, son état initial et final : «Notre langue — elle était au début bien plus musicale, et n'est devenue à ce point prosaïque et *dépourvue de ton* que



progressivement. Elle n'est à présent que du *bruit* — du *son* si l'on veut avilir ce beau mot. Elle doit redevenir *chant*<sup>34</sup>». Comparée à la langue musicale reflétant le rythme du monde, la langue contemporaine prosaïque s'est détachée du monde et inversement : «Tout était, jadis, apparition d'esprits. Maintenant nous ne voyons plus qu'une répétition morte, que nous ne comprenons pas. La signification de l'hiéroglyphe fait défaut<sup>35</sup>». Comment la signification du monde perdue peut-elle être retrouvée? Dans le fragment suivant nous lisons : «Le monde doit être romantisé. Ainsi sera retrouvé le sens originel. Romantiser, ce n'est pas autre chose qu'une potentialisation qualitative<sup>36</sup>». En prenant modèle sur la différenciation et l'intégration et en transformant ces opérations *quantitatives* en opérations *qualitatives*, Novalis invente une opération «encore totalement inconnu<sup>37</sup>», dite romantisisation.

Sa référence à la méthode mathématique indique qu'il entend suivre Kant à sa façon. S'appuyant sur (et le dépassant en même temps) le criticisme kantien selon lequel, au contraire du «philosophe» employant la méthode «discursive», le «mathématicien» construit ses conceptions<sup>38</sup> en formant des intuitions pures, Novalis essaie de généraliser cette méthode mathématique et de l'appliquer à toutes les sciences : «Il me semble que le procédé du mathématicien (exposé par Kant) n'est pas limité à celui-ci. (...) Dans toutes les sciences, les conceptions doivent être plastiquement et automatiquement construites<sup>39</sup>». Appliquée à tous les domaines, cette méthode amènera en fin de compte la restauration de l'état initial du langage : «Ce sera l'âge d'or, si tous les mots (désignant les idées internes) sont des mots figuratifs ou des mythes et que toutes les figures (extérieures) sont des figures linguistiques ou des hiéroglyphes, si, autrement dit, on apprend à parler et à écrire les figures et que l'on apprend à construire et à musiquer les mots<sup>40</sup>». Il faut interpréter cette phrase en se référant au fragment qui constate que «la signification de l'hiéroglyphe fait défaut<sup>41</sup>». Par l'hiéroglyphe, Novalis entend les figures extérieures auxquelles sont immanentes ou inhérentes les significations<sup>42</sup>. Cependant la langue contemporaine prosaïque, comme nous l'avons déjà mentionné, s'est détachée du monde et inversement. Autrement dit, dans l'état actuel, les figures extérieures et les significations intérieures sont séparées. Il est donc nécessaire de rendre intérieures les figures extérieures et — cela revient au même — d'objectiver les mots intérieurs. Si, uni à l'activité subjective, l'extérieur devenait quelque chose à «parler» et à «écrire» et que,

dans la traversée réciproque, l'intérieur était objectivé par l'action de «construire» ou de «musiquer», l'intérieur et l'extérieur s'interpénétreraient réciproquement et l'on pourrait de cette façon «retrouv(er) le sens originel».

Selon Novalis, cette réciprocité est à la base de notre connaissance : «Nous ne savons quelque chose qu'autant que nous pouvons l'*exprimer*, c'est-à-dire que nous pouvons la *faire*<sup>43</sup>». Il s'ensuit que la sensibilité, qui n'est d'après Kant que passive, est aussi active : «Chaque homme sent ce qui vient de lui, non ce qui vient à lui<sup>44</sup>». En d'autres mots, on ne sent que dans la mesure où on agit activement. «Certes l'utilisation inversée des sens, écrit Novalis, reste un mystère pour la plupart des gens, mais chaque artiste en a une conscience plus ou moins nette. Presque tout homme est déjà un artiste à un faible degré<sup>45</sup>». Ainsi «les sons que la nature fait naître», «le murmure des forêts, le sifflement du vent, le chant du rossignol ou le bavardage du ruisseau» par exemple, ne sont-ils eux-mêmes ni de la musique, ni des objets qui doivent être imités par la musique. C'est seulement «pour l'âme musicale», pour «l'esprit» qui les «poétise», qu'ils semblent avoir «de la mélodie et du sens». La musique suppose la réciprocité entre celui qui écoute et ce qui est écouté. «Le musicien prend et tire de lui-même l'essence de son art; — du plus léger soupçon d'imitation (de la nature), il ne saurait être effleuré<sup>46</sup>».

Cette utilisation inversée et active des sens est cependant hors de la portée de la plupart des gens. C'est ainsi que, quoique nous ne connaissions originellement les objets que dans la mesure où nous les faisons, le monde réel n'est pas compatible avec notre activité. En d'autres mots, «le monde est originellement comme je veux», et pourtant «je ne le trouve pas tel». C'est pourquoi le «sens originel» du «monde» manque. Il s'ensuit que «ou bien le monde est un monde dégénéré — ou bien ma volonté contradictoire n'est pas ma vraie volonté — ou bien alors les deux sont en même temps indiscernables et en même temps vrais». Que dois-je faire en face du «moi dégénéré» et du «monde dégénéré<sup>47</sup>»? Je dois m'élever au-dessus de l'opposition entre le sujet et l'objet, entre le moi et le non-moi, sans franchir le monde où je suis. Je ne suis en effet qu'un être fini dans le monde. Je ne devrai dès lors plus viser à une «*décomposition* ... de ce monde» dans la mesure où «je suis membre de ce monde», mais à une «*opération de variation*», par laquelle je pourrai, «sans préjudice pour le monde et pour ses lois — et grâce à elles — l'organiser pour moi-même, l'orienter et le former». En effet, le monde

est somme toute ouvert, en tant qu'il «ne se détermine pas soi-même parfaitement et *totalemēt*» et «reste disponible et susceptible de déterminations diverses venant d'ailleurs<sup>48</sup>». C'est ainsi que l'on ne doit pas décomposer le monde dégénéré du dehors, mais, en y restant, le faire varier pour le ramener à l'état originel. C'est dans cette «*opération de variation*» que consiste la romantisation du monde.

L'idée de la romantisation du monde tient du reste à la théorie du «criticisme» kantien : «(La théorie du criticisme), écrit Novalis dans un fragment du *Brouillon général*, nous laisse pressentir la nature, ou le *monde externe*, comme un être humain — Elle nous montre que nous ne pouvons et ne devons *tout* comprendre que comme nous nous comprenons nous-mêmes et nos *bien-aimées*, nous et vous<sup>49</sup>». Comprendre le monde ramené à l'état originel, c'est l'aimer comme notre propre état modifié : «Nous ne comprenons naturellement tout ce qui est étranger qu'en *nous rendant à nous-mêmes étranger — en nous modifiant — en nous observant*<sup>50</sup>». Par conséquent, l'«opération de variation» du monde entraîne forcément une variation du moi, ou, pour parler plus proprement, ces deux opérations sont réciproques<sup>51</sup>.

Cela nous donne un point de vue nouveau sur le moi : «Nous nous découvrons dans le système, écrit Novalis dans le même fragment, *en tant que membre* — par conséquent, sur une ligne ascendante et descendante, progressant de l'infiniment petit à l'infiniment grand — *hommes de variations infinies*<sup>52</sup>». Le moi n'est pas un être distingué de l'autre ou du monde, mais un être qui, variant, peut devenir les autres : le moi est à la limite une suite ou série de «variations infinies» qui comprend le tout. Ce qui nous rappelle le fragment où Novalis traite de la romantisation du monde : «Le soi inférieur sera identifié dans cette opération (de romantiser le monde) avec un soi meilleur. Ainsi nous-mêmes sommes-nous une telle série de puissances qualitative<sup>53</sup>». La romantisation du monde nous permettra donc de faire retentir en nous-mêmes cette série de variations. Autrement dit, le moi, être singulier, sera en réalité pluriel : «Un amour vrai pour une chose inanimée est bien imaginable — aussi pour les plantes, les animaux, et pour la nature — et bien sûr pour soi-même. Des rapports très spirituels et sensuels ne naîtront et la passion la plus ardente ne sera possible que si l'homme a un vrai toi intérieur — Le génie est sans doute le résultat d'un tel pluriel intérieur.

Les secrets de ces rapports ne sont pas encore éclairés<sup>54</sup>». Le génie signifie moins un homme exceptionnel qui a un talent artistique qu'un type idéal pour l'homme en général<sup>55</sup>. L'homme est dès lors essentiellement pluriel : «Le pluralisme est notre essence la plus intime<sup>56</sup>». Ainsi le moi qui n'incarne pas le pluralisme n'est-il pas encore un vrai moi. «Nous ne sommes pas du tout un moi — mais nous pouvons et nous devons en devenir un. Nous sommes des germes en vue du moi. Il nous faut tout transformer en un toi — en un second moi — de cette manière seulement nous nous élevons au grand Moi qui est en même temps *Un* et *Tout*<sup>57</sup>». Développer ces «germes» en nous, c'est nous transformer toujours en un second moi, un troisième moi, un quatrième moi, etc. et nous élever au «grand Moi»<sup>58</sup>, de sorte qu'en naisse l'«harmonie», résultats de la synthèse de la «monotonie» et de la «polytonie»<sup>59</sup>.

En somme, l'idée fondatrice de la philosophie de Novalis est que la nature dans l'état actuel, parce qu'il lui manque son «sens originel», n'est ni un objet musical, ni un objet à imiter par la musique. Ainsi, non seulement le monde mais aussi le moi doivent donc être «romantisés», c'est-à-dire transformés pour être ramenés à leur état originel. C'est cette idée fondatrice qui est à la base du refus par Novalis de la théorie classique de l'imitation musicale.

Tanehisa Otabe  
Université de Tokyo  
Faculté des Lettres

1. W. H. Wackenroder, *Fantaisies sur l'art*, trad. par J. Boyer, Paris, 1945.
2. Ernst Theodor Amadeus, Hoffmann, *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, Munich, 1977.
3. Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, 1998.
4. Sur la théorie de la musique dans le *Monologue* de Novalis, voir John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in the Eighteenth-century Aesthetics*, 1986, p. 200 et Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge, 1991, p. 167.
5. Novalis, *Historisch-kritische Ausgabe*, (cité HKA, suivi de la tomaisson, de la page et du numéro de fragment). II, p. 659.
6. Nous entendons par «phrase» tout groupement de mots précédé d'un tiret et commençant par une majuscule.

7. Sur le *Monologue*, voir Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. 2. Aufl., 1977.
8. Novalis, *HKA*, II, p. 672 ; *Monologue*, dans : *Œuvres complètes II, Les Fragments*. Édition établie, traduite et présentée par Armel Guerne, Paris, 1975, p. 86, traduction modifiée.
9. D'après l'analogie entre le langage et la musique, dont il sera question dans la deuxième partie, le «jeu» signifie aussi l'exécution ou l'interprétation musicale. Voir : «Le langage est un instrument musical d'idées. Le poète, le rhéteur et le philosophe jouent et composent de manière grammaticale». *HKA*, III, p. 360, n° 547; Novalis, *Le Brouillon général*. Traduit de l'allemand par Olivier Schefer, Paris, 2000, p. 143.
10. Novalis, *HKA*, II, p. 672; *Monologue*, p. 86.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*, traduction modifiée.
13. Le «parler de quelque chose de précis» veut dire le «parler pour les choses elles-mêmes» (voir la 2<sup>e</sup> phrase).
14. Novalis, *HKA*, II, p. 672; *Monologue*, p. 86, traduction modifiée.
15. *Ibid.*
16. Autant que possible nous conservons les nombreux tirets que Novalis utilise souvent dans ses manuscrits posthumes comme signes de ponctuation.
17. Novalis, *HKA*, II, p. 672; *Monologue*, p. 86, traduction modifiée.
18. Novalis emploie l'expression «l'âme du monde» sous l'influence de Schelling ou Baader, pour souligner que les «formules mathématiques» désignent moins des choses particulières que l'ensemble des rapports entre les choses. Il s'agit d'un «rapport de ressemblance analogique entre des structures et non entre des faits» (voir : Olivier Schefer, *Poésie de l'infini. Novalis et la question esthétique*, Bruxelles, 2001, p. 66). Pour une étude plus générale de l'influence de l'«ars combinatoria» chez Novalis, voir John Neubauer, *Symbolismus und Symbolische Logik. Die Idee der ars combinatoria in der Entwicklung der modernen Dichtung*, Munich, 1978.
19. Voir la 1<sup>ère</sup> phrase.
20. Novalis, *HKA*, II, p. 672; *Monologue*, p. 86, traduction modifiée.
21. Voir la 6<sup>e</sup> phrase.
22. Voir la 1<sup>ère</sup> phrase.
23. Voir : «Les consonnes sont les positions du doigt, leur succession et leur variation appartiennent au doigté. Les voyelles sont les cordes vibrantes, ou des bâtons d'air». *HKA*, III, p. 283, n° 245; Novalis, *Le Brouillon général*, p. 65.
24. L'auteur emploie pour la première fois, dans cet essai, le mot «poésie», par lequel il n'entend que l'usage autonome ou musical du langage.
25. Novalis, *HKA*, II, p. 672; *Monologue*, p. 87, traduction modifiée.
26. Novalis, *HKA*, II, p. 672-673; *Monologue*, p. 87, traduction modifiée. Voir : Olivier Schefer, *op. cit.*, p. 74.
27. Voir la 12<sup>e</sup> phrase.
28. Voir la 1<sup>ère</sup> phrase.

29. Voir la 10<sup>e</sup> phrase.
30. Novalis, *HKA*, III, 308-309, n<sup>o</sup> 380; *Le Brouillon général*, p. 91, traduction modifiée. Nous soulignons.
31. Novalis, *HKA*, II, p. 672; Monologue, p. 86, traduction modifiée.
32. Voir : «Qu'on perde le rythme du monde, on perd également le monde». *HKA*, III, p. 309, n<sup>o</sup> 382; *Le Brouillon général*, p. 92.
33. Voir : «Dieu et la nature ne jouent-ils pas également? Théorie du jeu». *HKA*, III, p. 320, n<sup>o</sup> 418; *Le Brouillon général*, p. 102.
34. *HKA*, III, p. 283-284, n<sup>o</sup> 245; *Le Brouillon général*, p. 65.
35. *HKA*, II, p. 545, n<sup>o</sup> 104; *Œuvres complètes II, Les Fragments*, p. 66, traduction modifiée.
36. *HKA*, II, p. 545, n<sup>o</sup> 105; *Œuvres complètes II, Les Fragments*, p. 66, traduction modifiée.
37. *Ibid.*
38. I. Kant, *Critique de la raison pure*, A 712-739; B 740-766
39. *HKA*, III, p. 123, nous traduisons.
40. *Ibid.*, nous traduisons. Ici nous n'avons pas conservé les tirets.
41. *HKA*, II, p. 545, n<sup>o</sup> 104; *Œuvres complètes II, Les Fragments*, p. 66, traduction modifiée.
42. Pour le concept de l'héroglyphe chez Novalis, on peut consulter mon article : «Die Chiffreschrift der Natur. Ihr Zusammenhang mit der Kunst bei Kant, Schelling und Novalis», in : Lothar Knatz & Tanehisa Otabe (éd.), *Ästhetische Subjektivität. Romantik und Moderne*, Würzburg 2005, ch. 13.
43. *HKA*, II, p. 589, n<sup>o</sup> 267; *Œuvres complètes II, Les Fragments*, p. 104, traduction modifiée. C'est après la lecture d'Hemsterhuis que Novalis est parvenu à cette théorie qui nous rappelle celle de Vico. Voir : *HKA*, II, p. 378.
44. *HKA*, II, p. 574, n<sup>o</sup> 226; *Œuvres complètes II, Les Fragments*, p. 92, et Novalis, *Fragments*. Choisis et traduits par Armel Guerne. Paris, 1973, p. 77, traduction modifiée.
45. *Ibid.*, traduction modifiée.
46. *HKA*, II, p. 573-574, n<sup>o</sup> 226; *Œuvres complètes II, Les Fragments*, p. 91-92. Voir Oliver Schefer, *op. cit.*, p. 62 et John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in the Eighteenth-century Aesthetics*, 1986, p. 273.
47. *HKA*, II, p. 554, n<sup>o</sup> 124; *Œuvres complètes II, Les Fragments*, p. 75, traduction modifiée. Voir : Novalis, *Le Monde doit être romantisé*. Traduit de l'allemand, présenté et annoté par Olivier Schefer, Paris, 2002, p. 60.
48. *Ibid.*, traduction modifiée.
49. *HKA*, III, p. 429, n<sup>o</sup> 820; *Le Brouillon général*, p. 213.
50. *Ibid.*
51. Voir Berbeli Wanning, *Statt Nicht-Ich — Du! Die Umwendung der Fichteschen Wissenschaftslehre ins Dialogische durch Novalis (Friedrich von Hardenberg)*, in : *Fichte-Studien*, n<sup>o</sup> 12, p. 153-168.
52. *HKA*, III, p. 429, n<sup>o</sup> 820; *Le Brouillon général*, p. 213.

53. HKA, II, p. 545, n° 105; *Œuvres complètes II, Les Fragments*, p. 66, traduction modifiée. Voir : Novalis, *Le Monde doit être romantisé*, p. 46.
54. HKA, III, p. 577, n° 172, nous traduisons.
55. Voir : «Presque tout homme est déjà un artiste à un faible degré». HKA, II, p. 574, n° 226; *Œuvres complètes II, Les Fragments*, p. 92.
56. HKA, III, p. 571, n° 107, nous traduisons.
57. HKA, III, p. 314, n° 398; *Le Brouillon général*, p. 97.
58. Voir : «L'homme parfait doit exister pour ainsi dire en plusieurs lieux et dans plusieurs hommes tout à la fois». HKA, III, p. 530, n° 34, nous traduisons.
59. HKA, II, p. 590, n° 276; *Le Monde doit être romantisé*, p. 113.